UNED arte y humanidades

Métrica española

José Domínguez Caparrós

Métrica española

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

MÉTRICA ESPAÑOLA

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamos públicos.

© *Universidad Nacional de Educación a Distancia*
Madrid 2014

www.uned.es/publicaciones

© *José Domínguez Caparrós*

Esta publicación ha sido evaluada por expertos ajenos a esta universidad por el método doble ciego.

ISBN electrónico: 978-84-362-6936-9

Edición digital: octubre de 2014

Acerca de esta edición

Después de más de veinte años de la aparición de *Métrica española*, se publica esta nueva edición, corregida y aumentada. En el año 2000 salía una segunda edición con pequeñas adiciones y correcciones. Si de la primera a la segunda edición las referencias bibliográficas aumentan en una veintena de títulos, de la segunda a la presente son más de ciento cincuenta las referencias con que crece la bibliografía, que llega a los quinientos títulos. Esto supone más del treinta por ciento del apoyo crítico mencionado en los lugares pertinentes y en la lista final. Es este un índice del trabajo llevado a cabo para la nueva edición, que se completa con correcciones de erratas y aclaraciones del tipo de las que señalamos en la nota publicada en *Rhythmica* (XI, 2013, 209-212): "Comentario de *corrigenda* en mi *Métrica española* (2000, 2.ª edición)". La obra queda así revisada y actualizada en numerosos lugares.

ÍNDICE

Introducción 13

Capítulo 1. **La métrica** 15
1.1. La métrica y sus clases 15
1.2. La métrica y los estudios literarios 18
1.3. La métrica teórica 20
1.3.1. Prosodia gráfico-lógica 21
1.3.2. Métrica musical 22
1.3.3. Métrica acústica 22
1.3.4. Métrica lingüística 23

Capítulo 2. **Conceptos básicos de métrica general** 25
2.1. Prosa y verso 25
2.2. Ritmo 30
2.3. Metro 34
2.4. Verso 35
2.5. Modelo y ejemplo de verso y de ejecución 36

Capítulo 3. **Sistemas de versificación** 39
3.1. Versificación 39
3.2. Principales sistemas de versificación 40
3.2.1. Versificación cuantitativa grecolatina 41
3.2.2. Versificación tónica 42
3.2.3. Versificación silábica 43
3.2.4. Aliteración y paralelismo 44
3.2.5. Los distintos sistemas de versificación como manifestaciones históricas 44
3.3. Sistemas de versificación española 45

Capítulo 4. **La sílaba** 53
4.1. Los elementos del verso español 53

4.2. La sílaba métrica 53
4.2.1. Sinalefa 55
4.2.2. Hiato 58
4.2.3. Sinéresis 58
4.2.4. Diéresis 59
4.2.5. La cantidad de la sílaba métrica 60
4.3. Equivalencia de finales agudos, graves y esdrújulos 60
4.4. Sinalefa y compensación entre versos 65
4.5. El cómputo silábico en la historia de la versificación 69
4.6. Algunos ejemplos de recuento de las sílabas del verso 71

Capítulo 5. **El acento** 75
5.1. El acento métrico 75
5.2. Análisis del ritmo acentual 78
5.2.1. El sistema de cláusulas rítmicas de A. Bello 79
5.2.2. El modelo musical de T. Navarro Tomás 81
5.2.3. El sistema de análisis binario de R. de Balbín 82
5.2.4. Las cláusulas rítmicas y el verso español 83
5.3. Clases de acento métrico 85
5.4. El ritmo acentual en la versificación silábica 87

Capítulo 6. **La pausa** 91
6.1. La pausa como elemento rítmico 91
6.2. Clases de pausa 91
6.3. El encabalgamiento 94
6.4. Métrica y sintaxis 100

Capítulo 7. **La rima** 103
7.1. Definición y sistemas de rima en la poesía española 103
7.1.1. Rima consonante 104
7.1.2. Rima asonante 113
7.1.3. Origen de la rima 115
7.2. Lugar y disposición de la rima 116
7.3. Estilística de la rima 121
7.4. Otras manifestaciones de la eufonía en el verso 126

Capítulo 8. **El verso regular y sus tipos** 131
8.1. Fronteras del verso regular 131

8.2. Versos de arte menor y de arte mayor 134
8.3. Tipos de verso regular 135
8.3.1. Tetrasílabo 135
8.3.2. Pentasílabo 136
8.3.3. Hexasílabo 137
8.3.4. Heptasílabo 137
8.3.5. Octosílabo 138
8.3.6. Eneasílabo 140
8.3.7. Decasílabo 142
8.3.8. Endecasílabo 143
8.3.9. Dodecasílabo 146
8.3.10. Tridecasílabo 148
8.3.11. Alejandrino a la francesa 150
8.3.12. Alejandrino 150
8.3.13. Tetradecasílabo de cláusulas 153
8.3.14. Pentadecasílabo 153
8.3.15. Hexadecasílabo 155
8.3.16. Heptadecasílabo 155
8.3.17. Octodecasílabo 156
8.3.18. Eneadecasílabo 157
8.3.19. Versos de veinte y de veintidós sílabas 157

Capítulo 9. **Tipos de verso irregular castellano** 159
9.1. El verso fluctuante 159
9.1.1. Verso épico 159
9.1.2. Verso lírico medieval 161
9.1.3. Pie de romance 162
9.2. El verso tónico 162
9.2.1. Verso acentual 163
9.2.2. Verso silabotónico de cláusulas 166
9.3. Verso cuantitativo clásico 171
9.4. Verso libre 175

Capítulo 10. **Combinaciones estróficas castellanas** 183
10.1. La estrofa 184
10.2. Clases de estrofas 184
10.2.1. Pareado 184
10.2.2. Estrofas de tres versos 185

10.2.3. Estrofas de cuatro versos 187
10.2.4. Estrofas de cinco versos 195
10.2.5. Estrofas de seis versos 196
10.2.6. Septeto 199
10.2.7. Estrofas de ocho versos 200
10.2.8. Novena 204
10.2.9. Estrofas de diez versos 204

Capítulo 11. **Composiciones de estructura fija y series no estróficas** 209
11.1. Composiciones de estructura fija 209
11.1.1. Formas medievales: Zéjel 210
Villancico 211
Canción medieval 212
Cosante 213
11.1.2. Formas italianas: Canción 214
Sextina 216
Soneto 218
11.2. Series no estróficas 222
11.2.1. Formas tradicionales: Serie épica 222
Romance 223
11.2.2. Formas italianas: Silva 227
Versos sueltos 232
11.2.3. Otras formas 233

Bibliografía 237

INTRODUCCIÓN

Puede calificarse de general la idea de que el estudio del verso es una cuestión mecánica, de recuento. Efectivamente, para explicar el artificio del verso hay que contar, pero este recuento es bastante más complicado que el aritmético. Los estudiosos de la versificación de Rubén Darío, por ejemplo, no se ponen de acuerdo acerca de la calificación y análisis —recuento, por tanto— de ciertas formas empleadas por el nicaragüense, como son las que tienen que ver con el ensayo de hexámetro clásico, la versificación de cláusulas, el verso libre o el alejandrino (Domínguez Caparrós, 1990).

Una de las dificultades mayores que tienen los estudiantes es la de comprender hasta qué punto las distintas denominaciones de un verso, que a veces varían de un tratadista a otro, se deben a la aplicación de teorías métricas que difieren en el modelo de organización rítmica aplicado. Por eso, quien intenta iniciarse en el conocimiento del verso español puede quedar desconcertado, en un primer momento, si aprende en un lugar, por ejemplo, que el decasílabo de himno (con acento en las sílabas tercera, sexta y novena) se llama decasílabo anapéstico y, poco después, encuentra que el mismo verso se llama decasílabo dactílico.

En métrica, pues, hay recuento, pero no puede hacerse de manera mecánica. Sin una teoría métrica general, explícitamente asimilada, difícilmente se pasará de la utilización maquinal y automática de uno de los modelos, y, claro está, no se entenderán otras propuestas de análisis que no concuerden en todos los detalles con la que a uno le sirve de guía. Solo quien esté al tanto de los principios de la métrica teórica general se encontrará capacitado para aprovechar y distinguir las utilísimas observaciones que en los estudios de métrica quedan a veces sin eco por el escollo que supone armonizar dos formas distintas de explicación del verso. Ya se intentó que este obstáculo fuera salvado con la ayuda que puede prestar un diccionario de métrica (Domínguez Caparrós, 1985), aunque, por su carácter, un trabajo de ese tipo diluye, en sus muchos artículos, una visión de conjunto. La obra que adopte la forma de exposición sistemática presenta de manera más evidente los problemas teóricos, su discusión y, si no la solución, al menos una capacitación para identificar aquellos puntos que sean opinables.

Otra idea que constituye una de las líneas de fuerza de esta introducción a los problemas de la métrica española es que la descripción del verso tiene sentido en cuanto que se inserte en un programa general de los estudios literarios. La métrica debe tener presente su carácter poético para ocupar el lugar que le corresponda en la descripción de los mecanismos de producción de sentido literario (Domínguez Caparrós, 1989a, d; 1992).

Una última observación general se refiere a que, cuando se habla de métrica, no solo se tiende a reducirla al cómputo de fenómenos rítmicos, sino que se olvida que el verso puede ser objeto de distintas clases de métrica: teórica, descriptiva, histórica, poética, por ejemplo; o que son divergentes las posiciones adoptadas en su definición teórica (lógica, acústica, lingüística, por ejemplo).

En la presente introducción al estudio del verso español subyacen estas ideas, con la convicción de que pueden ayudar al estudiante universitario que emprende el estudio de la versificación española. Dejando aparte la discusión crítica de las monografías, numerosas, sobre cuestiones concretas (Carballo Picazo, 1956; Domínguez Caparrós, 1988b), es un objetivo del resumen de métrica que ahora se presenta el que sirva de ayuda para consultar, comprender, y manejar con provecho, las tres síntesis en que, con la forma de manuales universitarios, se presentan los problemas del verso en la teoría métrica española contemporánea: Navarro Tomás (1956); Balbín Lucas (1962); Baehr (1962). Aparte de tratar de explicar sintéticamente las principales cuestiones, se concede mayor espacio a algunas referencias bibliográficas, posteriores a la aparición de los mencionados trabajos, y que pueden ser útiles para percibir la solución de problemas específicos. Después de 1993, fecha de la primera edición de la presente obra, han aparecido los manuales de métrica española de Isabel Paraíso (2000), E. Torre (2000), y Valera, Moíño y Jauralde (2005). Añádase la clara y precisa síntesis de métrica española para estudiantes franceses de Madeleine y Arcadio Pardo (2010).

Capítulo 1
LA MÉTRICA

1.1. LA MÉTRICA Y SUS CLASES

La métrica es la disciplina que se encarga de estudiar las normas y principios que organizan la versificación, es decir, las reglas por las que se rige el verso, sus clases y combinaciones. Tradicionalmente el tipo de actividad que como disciplina lleva a cabo la métrica se designaba con el nombre de *arte métrica* —así lo hace, por ejemplo, Andrés Bello todavía—, y esto pone de manifiesto su carácter eminentemente práctico y descriptivo. Desde el siglo XIX, al menos, ya se define con precisión el concepto de métrica y las tareas de esta disciplina (Domínguez Caparrós, 1975: 451).

Bien es verdad que hoy no se concibe el verso como un objeto de descripción fónica nada más; o, en todo caso, no se piensa que esa descripción sea algo que pueda hacerse sin ningún problema. Por el contrario, en el verso se aprecian aspectos muy importantes de la más variada naturaleza: desde su carácter convencional, y sus consiguientes modificaciones históricas, hasta su importante papel en la función estética de la poesía, sin olvidar la posibilidad de experimentos que intenten aclimatar, consiguiéndolo o no, las convenciones de la métrica de una literatura en otra.

Se impone, pues, una clasificación de las orientaciones que, por dominar en las investigaciones concretas, pueden adjetivar los estudios de versificación. Es razonable distinguir las siguientes clases de métrica: teórica o general, descriptiva, histórica, comparada y poética. Pertenecen a la *métrica teórica* o *general* los estudios que se encargan de proporcionar los conceptos que se emplean en la descripción, en la historia, en la comparación o en la poética del verso. La definición de verso, frente a prosa, por ejemplo; o la caracterización del ritmo y sus elementos, junto con los conceptos que se piensan como indispensables para la mejor comprensión del mismo (por ejemplo: modelo y ejemplo de verso, modelo y ejemplo de ejecución), son algunas de las tareas de la métrica teórica[1].

[1] Magnífico modelo de trabajo en esta línea de investigación es el que Pedro Henríquez Ureña publicó en 1926 con el título de *En busca del verso puro* (Henríquez Ureña, 1961). Muchos otros estudios demuestran una orientación pre-

Es *descriptivo* el estudio métrico que clasifica y define los tipos y combinaciones de versos empleados en una literatura, por un escritor, o en una época determinada. La orientación descriptiva es, sin duda, la predominante en los trabajos de métrica, pues uno de sus principales objetivos es conocer las peculiaridades estructurales de las manifestaciones rítmicas. Todo manual de versificación española, pues, constituye un ejemplo de métrica descriptiva.

La *métrica histórica* se preocupa por el origen y evolución de las estructuras y elementos rítmicos del verso. El aspecto convencional, inseparable de toda forma métrica, instaura la historicidad de los hechos de versificación. Por lo que se refiere a la española, contamos con la magnífica presentación de la historia de nuestra métrica hecha por T. Navarro Tomás (1956)[2].

La métrica comparada establece semejanzas y diferencias entre los sistemas de versificación de distintas literaturas. Cuando Emilio García Gómez señala la existencia de formas similares en la versificación árabe y en la española —véase, por ejemplo, García Gómez (1972, III)—, está haciendo métrica comparada. Los trabajos del siglo XVIII hace poco mencionados, a propósito del origen de la rima, son también ejemplo de métrica comparada.

Todos los estudiosos de la versificación medieval que se preocupen por las estructuras de la épica se ven obligados a la comparación entre las formas métricas de distintas literaturas. Un ejemplo de esto puede verse en Menéndez Pidal, más concretamente en su trabajo «La forma épica en España y en Francia». El mismo estudioso español se ha preocupado, desde una perspectiva comparatista, del zéjel (Menéndez Pidal, 1941, 1962, por ejemplo). Los ejemplos, para ilustrar las numerosas relaciones entre los sistemas de versificación de las distintas literaturas (influencia, parecido formal, intentos de imitación...), son abundantísimos. Recuérdese, para terminar, la importancia que la métrica italiana tiene para el conocimiento del origen de las formas de poesía culta española desde Garcilaso de la Vega[3].

---

dominantemente teórica, como, por citar algunos: S. Chatman (1965), V. Žirmunskij (1966), D. Devoto (1980-1982), Domínguez Caparrós (1988a). La primera parte de la recopilación de trabajos llevada a cabo por R. Cremante y M. Pazzaglia (1972) es una magnífica muestra de los problemas de que se ocupa la métrica teórica. Todo manual de métrica de una literatura concreta tiene normalmente una parte en que define los conceptos generales de los que se sirve para la descripción e historia de las formas de esa versificación.

[2] Que la preocupación por las cuestiones de historia de la versificación española es antigua puede ilustrarse con la referencia al pensamiento del siglo XVIII sobre el origen de la rima, y lo que al respecto sostuvieron Martín Sarmiento (origen árabe), Tomás Antonio Sánchez (origen godo) o Juan Andrés (origen árabe) (Domínguez Caparrós, 1975: 301-306).

[3] Un buen panorama de los principales sistemas de versificación de las literaturas occidentales se encontrará en B. Tomachevski (1982: 103-175) y más recientemente en M. L. Gasparov (1996); y variada muestra de los sistemas de

La finalidad principal del estudio de los artificios métricos es, sin duda, el mejor conocimiento del valor estético de los mismos. De aquí que no sea completo un estudio del verso que, antes o después, no se pregunte por la función estética de los fenómenos métricos. Hay trabajos que, por lo que se refiere a la métrica española, son auténticos modelos de *métrica poética*, como, por ejemplo, el de F. Lázaro Carreter dedicado al verso de arte mayor (1972a) y el referido al verso libre (1972b), o el de J. M. Rozas (1969) sobre el petrarquismo y la rima en *ento*[4].

Hay una concepción idealista del proceso creador, según la cual parece que el aspecto técnico solo sirve de estorbo a la expresividad individual. Tal postura, que puede verse representada por Croce, no es apoyada por quienes, al contrario, ven en la técnica precisamente un acicate para la creación. Luigi Pareyson sostiene que la forma métrica incide en la creación según un triple modo: 1. materia: el poeta encuentra un estímulo para la creación al elegir una forma métrica; 2. regla: como regla, la forma métrica puede ayudar a llevar al éxito; 3. idea: el éxito se convierte en un modelo, las búsquedas técnicas, métrica y formal, «contienen ya el activo e indispensable presagio del arte» (Pareyson, 1966: 82). La forma métrica es muy distinta en una obra buena y en una obra mala. No se trata de un esquema vacío, sino que la forma externa, en la verdadera obra de arte, se inserta en el corazón mismo de la creación artística:

> Viendo así las cosas, una forma métrica no es la etiqueta común a obras mediocres y obras perfectas, porque, mientras a las primeras es indiferente, usada más como instrumento que como «forma expresiva», a las obras conseguidas es tan poco indiferente que constituye, por el contrario, un aspecto esencial, inseparable de la totalidad artística (Pareyson, 1966: 76).

---

versificación más importantes puede verse en W. K. Wimsatt (ed., 1972), donde hay una introducción, entre otras, a la métrica de literaturas tan distintas como la china, la japonesa, la eslava, la bíblica, la clásica grecolatina, y, por supuesto, las de las literaturas europeas más importantes (española, italiana, alemana, francesa o inglesa). Entre los trabajos más recientes de métrica comparada hay que destacar el estudio que hace O. Bělič (1999) del verso español en el contexto del verso europeo.

[4] Nuestra monografía sobre la cuestión trata de plantear teóricamente los puntos principales para un programa de apertura del estudio del verso hacia la poética (Domínguez Caparrós, 1988a); y también de forma práctica hemos intentado comprender alguna de las peculiaridades de la versificación de Rubén Darío en el contexto del modernismo como estética (Domínguez Caparrós, 1990). No es nada difícil ilustrar con muestras de la técnica del verso una tesis de poética general como la que formularon los formalistas rusos en su conocido principio de la desautomatización; la versificación de Rubén Darío constituye un ejemplo especialmente claro. Sería muy larga una lista de trabajos en los que la métrica ocupa un lugar importante en la interpretación de la poesía de un autor. Puede verse, como muestra, el comentario de la poesía de Blas de Otero que hace P. Jauralde (2003), su análisis del libro de Juan Ramón Jiménez, *Rimas* (Jauralde, 2005), o el estudio de Clara I. Martínez Cantón (2011) sobre Antonio Colinas.

Numerosos son los ejemplos que parecen ilustrar esta idea de L. Pareyson: la gran poesía, efectivamente, lleva asociada una forma métrica considerada como expresión suprema de perfección artística. La épica de Homero se identifica con la manifestación del hexámetro en su forma perfecta; la *Divina Comedia*, con el endecasílabo y el terceto; Garcilaso de la Vega, con el endecasílabo, y las formas importadas de Italia que, gracias a él, adquieren rango artístico en español; Fray Luis de León y la lira; Rubén Darío y la renovación métrica más amplia llevada a cabo en la poesía culta moderna en español, etc. Podría enunciarse la tesis general de que toda gran poesía es grande también en su forma métrica. Paul Valéry (1990: 207) en 1938 escribía:

> Esta naturaleza compleja [de la creación poética] hace que el estado naciente de los poemas puede ser muy diverso: unas veces un determinado tema, o un grupo de palabras, o un simple ritmo, otras veces (incluso) un esquema de formas prosódicas pueden servir de gérmenes y desarrollarse en pieza organizada.

1.2. LA MÉTRICA Y LOS ESTUDIOS LITERARIOS

La reflexión sobre el papel que los fenómenos rítmicos desempeñan en la obra de arte del lenguaje está presente en el pensamiento literario de nuestra cultura desde sus primeras y clásicas formulaciones en los tratados de Aristóteles y de Horacio. El primero, cuando habla de la evolución de los diferentes elementos de la tragedia y se refiere al paso del tetrámetro al yambo como formas métricas del mencionado género, dice:

> Al principio, en efecto, usaban el tetrámetro porque la poesía era satírica y más acomodada a la danza; pero, desarrollado el diálogo, la naturaleza misma halló el metro apropiado; pues el yámbico es el más apto de los metros para conversar. Y es prueba de esto que, al hablar unos con otros, decimos muchísimos yambos; pero hexámetros, pocas veces y saliéndonos del tono de la conversación (*Poética*, 1449a).

Horacio, en su *Epistola ad Pisones*, relaciona asunto poético y forma métrica (por ejemplo: tema heroico y verso hexámetro, teatro y yambo —vv. 73-93—), y observa, en otro pasaje (vv. 250-274), los valores estilísticos de la estructura interna de algunas formas concretas: el yambo es un pie rápido, los trímetros yámbicos aceptan el pie espondeo (formado por dos sílabas largas) cuando se les quiere dar un aire de lentitud y gravedad.

Quedaría incompleto un estudio del verso que no inserte sus análisis en una consideración estética general, lo mismo que estaría falto un estudio de poética que olvide comprobar y confirmar sus apreciaciones con el análisis del verso.

La métrica, tradicionalmente, está unida al estudio sistemático de la poesía, se sitúe este en tratados específicos —las artes poéticas—, o se incluya en los manuales de gramática, como solía hacerse en los de finales del Imperio romano —Diomedes, en el s. IV, es un buen ejemplo de tal organización—. Por lo que se refiere a la métrica española, unas breves observaciones tendrán que destacar cómo en el Siglo de Oro predomina la consideración de las cuestiones de métrica en estrecha relación con la poética: Herrera, el Pinciano, Carvallo o Cascales son ejemplos claros, junto a otros. En esto siguen haciendo lo mismo que el Marqués de Santillana o Juan del Encina en época anterior. Los tratados dedicados exclusivamente a la métrica, como los de Sánchez de Lima o Rengifo, conservan el nombre de *arte poética*, y Nebrija nos ofrece el mejor ejemplo de inserción de la métrica en un tratado de gramática.

La mejor presentación de las teorías métricas, en el siglo XVIII, se encuentra en *La Poética* de Luzán, confirmándose la estrecha relación de métrica y poética, característica que cabe observar también en las *Lecciones de Retórica y Poética* de Jovellanos. El siglo XIX se inaugura con la mezcla de métrica y poética en el trabajo del jesuita Juan Francisco Masdeu, que tiene el mérito de constituir un tratado completo. La unión de métrica y poética es característica muy frecuente en los tratadistas de este siglo: el muy conocido y utilizado *Arte de hablar en prosa y verso* (1826), de José Gómez Hermosilla, solamente dedica dos capítulos, de los dos volúmenes, a la métrica. Martínez de la Rosa, por ejemplo, hablará de métrica también en su *Poética* (1827). Vicente Salvá nos ofrece el ejemplo de integración de la métrica en la gramática (1830).

Andrés Bello es quien puede considerarse el fundador de la métrica española moderna con sus *Principios de Ortología y Métrica* (1835). Ahí sí tenemos un tratado íntegramente dedicado a los problemas del verso, y fundado en la prosodia, lo que añade otra nota de modernidad a la obra de Bello. Inaugura así una tradición que se continúa en su discípulo Eduardo de la Barra, y que creo que está en la base de todos los trabajos que en el siglo XX ya conciben los problemas del verso como objeto autónomo de estudio.

En la segunda mitad del siglo XIX tiene lugar una abundante producción de los preceptistas que hacen un resumen de métrica en sus tratados de Retórica y Poética o de Literatura preceptiva. Hay, como es lógico, autores que conceden

a la métrica la entidad suficiente como para dedicarles una obra específica. Coll y Vehí (*Elementos de arte métrica latina y castellana*, 1854), Milá y Fontanals (*Arte métrica*, 1855), Miguel Agustín Príncipe (*Arte métrica*, 1862), Eduardo Benot (*Prosodia castellana y versificación*, 1892) o Menéndez Pelayo, con las referencias a cuestiones de versificación en sus obras, son nombres importantes en la constitución de la métrica como disciplina. También en este período crece la preocupación por el estudio de la historia y origen del verso español, preludiando la abundancia de artículos sobre estas cuestiones en el siglo XX[5].

Puesto que la métrica se perfila como dominio bien delimitado —por su vertiente técnica y la consciente elección en un momento preciso—, y rico en implicaciones estéticas, la semiótica literaria nos puede proporcionar el marco teórico mejor pertrechado para integrar los diversos aspectos de la función literaria de la métrica. En efecto, en rápida utilización, con fines solo ilustrativos, de la propuesta teórica que de esta disciplina hace María del Carmen Bobes Naves (1989: 77-112), ¿cómo no ver en la sintaxis semiótica el lugar de la métrica descriptiva, la que enumera los esquemas y condiciones de las numerosas formas versificadas?; ¿cómo no utilizar los conceptos de la semántica semiótica para explicar, por ejemplo, la *iconicidad* o el valor simbólico de las formas métricas concretas, en general o en un poema determinado?; ¿cómo no entender en el marco de la pragmática las muchas implicaciones de tipo sociológico y cultural de la métrica?; ¿cómo no ver el esquema métrico como algo similar a un acto de lenguaje literario de la pragmática?

Por todas estas razones —que pueden resumirse en la conjunción del aspecto lingüístico y del histórico-convencional llevada a cabo por la semiótica—, parece que ha llegado el momento en que los estudios métricos dejen de ser una parcela aislada, reservada a poquísimos especialistas, y empiecen a insertarse de forma natural en los proyectos de la moderna teoría literaria, de la semiótica actual (Domínguez Caparrós, 1988d; 1992; 1999: 67-89, 137-148).

1.3. LA MÉTRICA TEÓRICA

Por la breve referencia antes hecha a la métrica teórica, se comprenderá el carácter básico de sus cometidos. Porque si la métrica teórica es la encargada de proporcionar los instrumentos conceptuales con los que realizar el estudio de las

[5] Las noticias que se refieren a la historia de la teoría métrica española pueden comprobarse y ampliarse en los trabajos de E. Díez Echarri (1949) y J. Domínguez Caparrós (1975).

formas del verso, se comprenderá entonces que todas las otras descripciones que lleva a cabo la métrica se vean influidas por el tipo de representación teórica. Como principales orientaciones de la métrica teórica, suele hablarse de: *prosodia gráfico-lógica*, *métrica musical*, *métrica acústica* y *métrica lingüística*. A estas grandes corrientes pueden asignarse los conceptos que subyacen en todo estudio métrico.

Los análisis que se hagan de un mismo verso variarán sustancialmente si se intenta aplicar un esquema abstracto, tomado frecuentemente de la métrica clásica (métrica gráfico-lógica), si se analiza solamente el sonido tal como es registrado en una recitación (métrica acústica), o si se aplica el mismo esquema que para el análisis musical (métrica musical). Hay también una actitud que parte de la idea fundamental de que, ante todo, el verso es un hecho de lenguaje, y un hecho de lenguaje literario. Ejemplos de todas estas orientaciones se encuentran en el estudio del verso español[6].

1.3.1. Prosodia gráfico-lógica

El capítulo que en *La Poética* de 1737 dedicaba Ignacio de Luzán al metro de los versos vulgares nos muestra, con todo el convencimiento del análisis de los más pequeños detalles, el prestigio de la métrica clásica, ya que quiere explicar la versificación vulgar ateniéndose a los mismos principios. Por ilustrar esto con un ejemplo, véase la definición de endecasílabo:

> Disuelta la dificultad de los acentos, veamos ahora de qué pies pueden ser compuestos los versos vulgares. Y empezando por el endecasílabo, que parece tener el primer lugar, digo que consta de cinco pies, cuatro bisílabos y uno trisílabo; y en cuanto a la disposición de ellos, se podrían ordenar como en los versos sáficos de esta suerte: el primer pie troqueo, el segundo espondeo, el tercero dáctilo, el cuarto troqueo, el quinto espondeo. Por ejemplo: *Dulce vecino de la verde selva* (Luzán, 1977: 348-349).

Otros detalles de la combinación de pies en las distintas manifestaciones rítmicas del endecasílabo, pueden verse a continuación del pasaje citado. ¿A qué realidad fónica o lingüística corresponde en español el pie espondeo, que en la prosodia clásica se define como formado por dos sílabas largas, si no distinguimos la cantidad fonológicamente? La búsqueda de esquemas generales de análisis es, sin embargo, un mérito que no se puede negar a esta forma de entender el verso.

---

[6] Véase una introducción a todas estas cuestiones en Jakobson (1973: 44-47), Žirmunskij (1966: 23-27), Wellek y Warren (1969: 197-201) y Domínguez Caparrós (1988a: 34-52).

1.3.2. Métrica musical

El examen de la organización temporal del verso es el objetivo que se plantea la métrica llamada musical, porque, a semejanza del análisis que se hace del ritmo en la música, importa la distinción de períodos, entre los que se da un isocronismo. En métrica española, Navarro Tomás aplica estos principios a su comprensión del verso. Puede verse el análisis temporal a que somete el principio del romance del «Besamanos del Cid»:

> Cabalga Diego Laínez
> al buen rey besar la mano.

Por los detalles del análisis se comprenderá el porqué de conceptos tan propios de la teoría de Navarro Tomás como los de *anacrusis*, *período rítmico interior*, *período de enlace* y *cláusula rítmica* —dactílica y trocaica— (Navarro Tomás, 1956: 37-38; 1959: 25-27). Que T. Navarro Tomás estuvo convencido siempre de la semejanza entre la estructura rítmica de la poesía y la musical lo prueba la afirmación de las mismas ideas en el último escrito sobre métrica que publicó:

> Por mi parte, sin conocer la *Métrica* de Príncipe [tratadista del siglo XIX que emplea también los principios del análisis musical], llegué a la identificación del compás musical estudiando experimentalmente unas estrofas en metro alejandrino de Rubén Darío y más tarde en el examen, por el mismo método, de otros tipos de versos. Los apoyos acentuales que marcan los compases, que yo llamo períodos rítmicos; el isocronismo entre los períodos interiores y los de enlace; la semejanza de duración entre las cláusulas de cada período; la atenuación de los acentos prosódicos de papel secundario; la proporción y equivalencia entre las partes de la estrofa y la medida sostenida a lo largo del poema eran hechos manifiestos e indubitables en las inscripciones examinadas (1976: 10).

La conclusión final no puede ser más explícita:

> La métrica se simplifica y universaliza considerada desde el punto de vista del compás musical (1976: 15).

1.3.3. Métrica acústica

La métrica acústica, que goza del prestigio de la exactitud de sus mediciones, se basa en el análisis del verso tal como es producido por el lector. El verso se concibe como una serie de sonidos, y se prescinde de todo significado lingüístico.

Los análisis acústicos, que son imprescindibles para un mejor entendimiento de la realización concreta del verso en la recepción del mismo, son, lógicamente, parciales, ya que el verso es una cuestión de lenguaje y este no se reduce a lo fónico. Los trabajos de Antonio Quilis Morales (1964, 1970) sobre el encabalgamiento o sobre el final de verso son ejemplos de métrica acústica. El análisis espectrográfico que George E. McSpadden (1962) hace de la grabación de un poema de Jorge Guillén recitado por el mismo autor constituye, igualmente, un ejemplo de métrica acústica. El partir de «los mismos elementos que componen el sonido como entidad física» para establecer los elementos del verso español (tono, timbre, intensidad y cantidad), tal como hace R. de Balbín (1962: 15), supone buscar un fundamento acústico para la métrica.

Aunque la métrica acústica sea criticada, en su pretensión de línea hegemónica de las investigaciones rítmicas, por no prestar atención a factores importantes del verso como hecho lingüístico, no se podrá prescindir nunca de este tipo de análisis, si se quiere completar y contrastar nuestro conocimiento del verso con lo que realmente ocurre en la recepción del mismo.

1.3.4. Métrica lingüística

El auge que la teoría lingüística ha conocido en el siglo XX, hasta el punto de que en algunos momentos —con el estructuralismo, sobre todo— se convierte en disciplina piloto de las humanidades, se refleja también en los estudios métricos. La lingüística estructural y la generativa han aportado a la métrica teórica conceptos como los de patrón abstracto y realización concreta, o el de *competencia métrica*; y la necesidad de analizar el material fónico en estrecha relación con las propiedades de una lengua determinada (solamente son métricamente relevantes, por ejemplo, los elementos fonológicamente pertinentes en una lengua). Las investigaciones de John Lotz y Seymour Chatman, dentro de la métrica estructural, y las de Morris Halle, en la métrica generativa, son ya modelos clásicos de estas orientaciones.

Por lo que se refiere a la métrica española, hay trabajos que tienen en cuenta estas dos orientaciones de la lingüística; pueden citarse los de V. E. Hernández Vista, Sebastián Mariner, para el estructuralismo; y los de J. Roubaud, Núñez Ramos o Carlos Piera, para el generativismo[7].

[7] Más detalles sobre estas cuestiones pueden encontrarse en nuestra propuesta de investigación de métrica y poética (Domínguez Caparrós, 1988a: 34-38, 46-49). En A. Mas (1964: 539-541) puede leerse una serie de objeciones a la métrica fundada en mediciones de registros sonoros y a los análisis de T. Navarro Tomás.

La métrica teórica, a la hora de proporcionar los conceptos necesarios para el análisis del verso, puede aprovechar algo de cada una de las tendencias mencionadas: de la métrica gráfico-lógica, la existencia de esquemas generales; de la musical, el interés por la medida de los movimientos rítmicos; de la acústica, el estudio de lo que físicamente ocurre en el amplio campo de la recepción del verso; de la lingüística, la estrecha dependencia que de las propiedades de una lengua tiene la conformación estética del lenguaje.

La métrica, como teoría y descripción del verso, tiene que dar cuenta, al mismo tiempo, del aspecto técnico, lingüístico, y del aspecto convencional, literario, del verso. Esto demuestra el carácter fronterizo de los fenómenos de la versificación: el verso es un hecho de lenguaje, pero de lenguaje convencional (literario).

Como conclusión general de esta presentación de la métrica y sus clases, hay que decir que son muchos los aspectos que pueden observarse en los estudios relacionados con el verso. Aunque frecuentemente se den mezclados todos ellos en un manual o en un trabajo concreto, no es menos cierto que nos proporcionan adjetivos útiles para identificar el carácter de los estudios de versificación: teórico, descriptivo, histórico, poético. Que, aparte de todos los anteriores, hay también un campo para la historia de las teorías métricas, queda ilustrado, por lo que se refiere a la métrica española, con los trabajos de E. Díez Echarri (1949) y J. Domínguez Caparrós (1975).

Capítulo 2
CONCEPTOS BÁSICOS DE MÉTRICA GENERAL

En este capítulo se van a explicar algunos conceptos implicados en la presentación posterior de los mecanismos de la versificación española; sin ellos, se entenderían peor los artificios métricos concretos. Tales conceptos son los de prosa y verso, ritmo, verso, modelo y ejemplo de verso y de ejecución.

2.1. PROSA Y VERSO

Si la métrica trata de establecer y conocer las reglas y el metro —la medida— a que se ajusta el verso, es lógico que una de sus preguntas se refiera a la existencia y naturaleza de su objeto de análisis: el verso. En la búsqueda de la definición del carácter del verso, la comparación con la prosa es la forma como primero se piensa que puede abordarse la cuestión. La pregunta que se plantea, entonces, es saber en qué se distingue la prosa del verso.

Los formalistas rusos establecieron que la diferencia no está en una cuestión de cantidad —no reside en una mayor presencia de factores rítmicos como el acento, el número de sílabas o la rima—, sino que se trata de un funcionamiento cualitativamente distinto. En este sentido, mientras que el ritmo es el rasgo distintivo y principio organizador del lenguaje poético en todos sus planos, las regularidades que se puedan encontrar en la prosa —y que parecerían acercarla al verso— son cualidad accidental. Al leer el verso, el ritmo no depende tanto de la aparición de los acentos a intervalos iguales como de la anticipación del lector a la repetición a ciertos intervalos (Erlich, 1974: 304-305).

Podemos enunciar la diferencia fundamental diciendo que *el ritmo es el rasgo dominante y principio organizador del lenguaje poético en verso*. Por eso, las regularidades exigidas por el ritmo pueden imponer modificaciones en el material verbal. Por ejemplo: el ritmo del verso hace que tengamos que hacer pausa donde el sentido no la exige, según habrá ocasión de ver; o puede imponer la acentuación o desacentuación de sílabas átonas o tónicas. Estos hechos, que se dan en el verso —porque el ritmo domina su organización—, no se dan en la prosa.

Consecuencia evidente, en la manifestación textual, es que la segmentación del texto en verso se distingue, por su fundamentación, de la segmentación del texto en prosa: mientras el primero obedece a una organización rítmica, el segundo se estructura obedeciendo a una organización lógico-sintáctica. Amado Alonso señala que, mientras que en la prosa coinciden el ritmo y la entonación sintáctica (la melodía), lo característico del verso

> es que las figuras melódicas son independientes de las rítmicas o, aprovechando términos de Sievers, que el impulso común (unitario y constructivo) de voluntad con que el poeta convierte una sucesión de sílabas en figura rítmica, es independiente del impulso unitario de voluntad con que construye con ellos las figuras melódicas (1965: 280).

No hay un esquema rítmico que se imponga en la manifestación de la prosa. En ella hay ritmo, como muy frecuentemente se ha observado, pero como resultado de una organización sintáctica, que es la dominante.

Puede definirse la prosa como *la ordenación libre, asimétrica e irregular de la cadena fónica* (Balbín, 1962: 27), pero no se debe establecer la diferencia, según decían los formalistas, en el terreno de la cantidad de índices de periodicidad que puedan aparecer, ya que en la prosa también hay regularidad y orden. Lo fundamental para comprender lo que distingue la prosa del verso es observar que la división de las unidades rítmicas de la prosa (períodos y miembros de períodos) se funda en razones lógico-sintácticas, mientras que en el verso el esquema rítmico impone su división; por eso el verso no tiene que coincidir con período, miembro de período o cualquier otra unidad lógico-sintáctica; si se da coincidencia, esta será casual.

El carácter distinto de la segmentación se debe a que el ritmo es diferente en la prosa y en el verso: el de la prosa es *regresivo*, el del verso es *progresivo*. Esto quiere decir que el ritmo de la prosa se funda en la percepción de una repetición ocasional, inesperada, asistemática e imprevista. Ejemplo:

> Me despedí del viejo lanchero, y a pasos elásticos dejé el muelle, tomando el camino de la casa, y haciendo filosofía con toda la cachaza de un poeta, en tanto que una brisa glacial, que venía de mar afuera, pellizcaba tenazmente las narices y las orejas.

El lector de «El fardo», texto de Rubén Darío, no espera que tenga que darse semejanza de vocal acentuada y átona final en las tres palabras *poeta*, *afuera*, *orejas*, que constituyen finales de miembros de período. La rima asonante en este caso está motivada por la sintaxis; en el mismo texto, difícilmente se percibirá la rima

asonante entre las palabras *casa* y *cachaza*, al no estar la segunda en final de un miembro del período sintáctico.

Cuando nos encontramos con un texto en verso, sin embargo, el ritmo funciona de manera *progresiva*, es decir, esperamos que la unidad percibida se repita, y la lectura se acomoda a una expectativa. Ejemplo:

> Francisca, tú has venido
> en la hora segura;
> la mañana es obscura
> y está caliente el nido.
> Tú tienes el sentido
> de la palabra pura,
> y tu alma te asegura
> el amante marido.
> Un marido y amante
> que, terrible y constante,
> será contigo dos.
> Y que fuera contigo,
> como amante y amigo,
> al infierno o a Dios.
>
> **Rubén Darío**, «A Francisca»

La distribución de las pausas después de cada siete sílabas métricas, la iteración de sonidos finales de versos a partir de la última vocal acentuada, crean una expectativa de repetición del esquema a lo largo de la composición; en este sentido, el ritmo es progresivo, pues adelanta la posibilidad —la certeza— de repeticiones simétricas. La disposición tipográfica es una marca más de que nos encontramos ante una manifestación lingüística de ritmo progresivo.

El verso, como manifestación artística, supone una voluntad estética en su misma constitución, y esta voluntad, manifestada en la segmentación peculiar, es un elemento que deforma, desautomatiza la percepción.

La cuestión no es simple, y no se puede tampoco prescindir de la historia. En este sentido, Pedro Henríquez Ureña, en uno de los mejores trabajos de métrica teórica publicados en español, *En busca del verso puro* (1961: 268), observó cómo

> la separación entre el verso y la prosa no es absoluta: del verso a la prosa hay grados, escalones, etapas descendentes.

Muy pertinentemente observa Pedro Henríquez Ureña cómo la prosa, en cuanto forma artística, deriva del verso, del que apenas se separa en sus comienzos, para imitar, en una última etapa de su evolución, tras pasar por la expresión de ideas abstractas, precisamente aquello que se supone más cercano: la conversación real.

Hay, pues, formas artísticas que demuestran históricamente lo problemático de una tajante distinción entre prosa y verso. Josef Hrabák (1961) ha planteado perfectamente el problema de las formas intermedias. Si se analizan exclusivamente los elementos rítmicos, hay manifestaciones de *prosa métrica*, por ejemplo, que son más rítmicas que otras manifestaciones de verso libre; y, sin embargo, no se confunden hoy verso y prosa, aunque no sea más que por la distinta disposición gráfica. Que los artificios pueden pasar, en la historia de una literatura, de la prosa al verso o del verso a la prosa no se puede negar, pero en cada momento la frontera entre verso y prosa sigue vigente; la forma histórica intermedia no anula la distinción.

El hablar de metricismos en la prosa es hablar de aspectos técnicos que se prestan a otra forma, la prosa, que no deja de ser tal por eso. El verso libre, a pesar de la renuncia a ciertos artificios, sigue siendo verso, pues es fruto de una segmentación especial que, como mínimo, desautomatiza los ritmos tradicionales. Si se considera la regularidad como nota diferenciadora del verso frente a la prosa, el verso libre sería prosa y no verso. Y, sin embargo, el verso libre es verso. Habrá que apegarse a la idea de Lotman (1973), según la cual el principio constructivo del verso es la repetición —frente a la combinación en la prosa—, y entonces el verso libre se explicaría por la función poética —repetición de elementos relacionados paradigmáticamente—. Esto es lo que hace Fernando Lázaro Carreter (1972b), cuya tesis central, en la explicación del verso libre, es que «la repetición está en la entraña misma del verso libre, como su fundamental principio constitutivo» (1972b: 60). Hay, con todo, fenómenos bien caracterizados que se sitúan en el espacio que hay entre verso y prosa[8].

8 Cabe recordar: la existencia de esquemas rítmicos de verso en la prosa, metricismos (véase, por ejemplo: Benítez Claros, 1953; Baquero Goyanes, 1952, 1984; Cuevas, 1972; Devoto, 1984; Cornulier, 1984; Alonso Schökel, 1995: 166-168); las distintas formas de organización de la *prosa rítmica*: prosa rimada, cursus (Henríquez Ureña, 1961: 240; Balbín, 1962: 60; Navarro Tomás, 1982: 387; López Estrada, 1969: 72-73; Herrero Llorente, 1971: 94-97; Domínguez Caparrós, 1985; Fragoso, 1989); o el refrán, que tiene una entidad rítmica propia (López Estrada, 1969: 86-87; Domínguez Caparrós, 1985; García-Page, 1990; Calero, 1989). Alguna modalidad del verso libre moderno —en concreto, el versículo— no se considera muy alejada de la prosa rítmica; Navarro Tomás (1982: 387) llega a poner en relación también el verso libre con estas clases de prosa. Emilio Huidobro (1924: 3, 55) observa cómo Ricardo León «en sus novelas intercala con frecuencia versos endecasílabos seguidos en abundancia, que escribe como si fuera prosa». El ejemplo que cita, «El Alma», salvo un pentasílabo («del más allá») y un eneasílabo («Está en su propio corazón»), es divisible en endecasílabos perfectos.

El largo trabajo de Daniel Devoto (1980-1982), dedicado a la definición de verso, se centra especialmente en las diferencias de verso y prosa. Pasa revista a muchas definiciones de verso, y discute problemas que directa o indirectamente tienen que ver con la cuestión —metricismos, posibilidad de verso aislado, impulso rítmico, patrón métrico, disposición gráfica...—, para resumir su pensamiento en cinco tesis: 1. los límites entre verso y prosa son imprecisos, pues no pueden establecerse basándose en elementos formales o espirituales, que son iguales en las dos formas; 2. la existencia del verso depende de la sensibilidad del autor o del lector, independiente de la disposición gráfica; 3. el verso existe, aun aislado, cuando se le restituye su estructura rítmica propia, independientemente de la serie o de la referencia a un patrón métrico; 4. la oposición entre verso y prosa puede verse ya como gradación de escrituras, ya como dos maneras opuestas; 5. verso es lo que se siente y se hace sentir como verso; y su existencia depende, pues, del «poeta que lo postula» y, sobre todo, de «quien lo reconoce como verso» (Devoto, 1980-1982: 45-50). Sin entrar en una discusión de estas tesis, quede el enunciado de las mismas como un índice de cuestiones abiertas al debate, y sobre todo como la manifestación de unas dudas respecto a la posibilidad de aislar unas propiedades formales que automáticamente clasifiquen, sobre todo en los casos dudosos, un texto como verso o como prosa. Parece que es el contexto de la comunicación el que puede decidir sobre el asunto.

Repetimos, para terminar, las conclusiones a que llegábamos en el estudio que de este problema hicimos en nuestro trabajo sobre métrica y poética (1988a: 30): 1. no se pueden concretar mecanismos que automáticamente nos diferencien el verso y la prosa; 2. el ritmo en el verso es dominante, y, por tanto, la segmentación del discurso está sometida a las exigencias rítmicas, mientras que en la prosa la segmentación está motivada por razones sintácticas; 3. en la existencia del verso, es importante la conciencia de su percepción, que se refleja: o en la referencia a un patrón métrico, o con lo que se llama ritmo progresivo —se espera que aparezcan ciertos elementos rítmicos—; 4. por último, la disposición gráfica es importante, por cuanto que manifiesta la intención rítmica del autor.

La cuestión del *poema en prosa* aleja el problema de su faceta rítmica para situarlo en la vertiente poética, al tiempo que enlaza con un asunto ya tratado en la *Poética* de Aristóteles. En efecto, es bien conocida la postura del filósofo griego respecto a la desvinculación de verso y poesía, ya que la esencia de la poesía es la imitación, y hay verso sin imitación —el de los naturalistas que escriben tratados versificados, por ejemplo—. Si sustituimos *imitación* por *clima poético*, hay que decir que este puede encontrarse también en prosa, con lo que la poesía no

exige el verso; el poema en prosa tiene garantizado su carácter poético. Guillermo Díaz-Plaja (1956: 3) lo define como

> toda entidad literaria que se proponga alcanzar el clima espiritual y la unidad estética del poema sin utilizar los procedimientos privativos del verso.

Desde el momento en que se excluye explícitamente el recurso al verso, el poema en prosa no tendría lugar en un estudio de métrica. De todas formas, el problema de las relaciones entre verso y poesía siempre ha sido aludido en los tratados de versificación (Díez Echarri, 1949: 99-100; Domínguez Caparrós, 1975: 56-59)[9].

2.2. RITMO

El concepto de *ritmo*, básico en la distinción de prosa y verso, merece la pena ser comentado algo más detenidamente. En relación con él, conviene observar que, cuando se habla de *ritmo*, se suele estar pensando en una de estas tres cosas: en la descripción de los elementos que, repetidos simétricamente, constituyen la base de una manifestación rítmica; en el aspecto general de un poema, cuando se implican estéticamente todos los componentes lingüísticos del mismo; en la manifestación concreta, individual, de un tipo de verso que, aun explicable por su acomodación a un esquema general, presenta unas peculiaridades que lo diferencian y le dan un aire propio. Se trata, en el primer caso, de una concepción técnica y estricta del ritmo; en el segundo, de una visión general como fenómeno estético; y en el tercero, de la observación de una realidad, importantísima para comprender el lugar del estudio de las constantes y las variables con que se constituye el objeto de la métrica.

Técnicamente, se puede definir el ritmo, con S. Chatman (1965: 18), de la siguiente manera:

> La recurrencia seriada de un determinado intervalo de tiempo o grupo de intervalos de tiempo, señalada por sonidos, movimientos orgánicos, etc.

[9] *Platero y yo*, de J. R. Jiménez, es el gran libro del género (López Estrada, 1969: 91), antologizado desde el modernismo hasta los años cincuenta por Díaz-Plaja (1956). González Ollé (1963, 1964) y P. Aullón de Haro (1979) ofrecen datos para la discusión e historia del mismo, que ha sido estudiado también por J. Valender (1984) en *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano* de L. Cernuda. Véanse también los estudios recientes de Victoria Utrera Torremocha (1999) y Carlos Jiménez Arribas (2005), y la antología de Agudo y Jiménez (2005).

No muy distinta de esta es la descripción que ya en el siglo XIX hiciera A. Bello del ritmo como simetría de tiempos, señalada por accidentes perceptibles al oído (Domínguez Caparrós, 1975: 478). Característica fundamental de esta visión del ritmo es que se considera imprescindible una manifestación objetiva, acústica del mismo. Elementos constitutivos de la objetivación lingüística del ritmo en español son, como habrá ocasión de explicar, el acento, la pausa, el número de sílabas métricas y la correspondencia del timbre que llamamos rima. No hay que entretenerse en la advertencia de que estos elementos no tienen que aparecer juntos y simétricamente organizados siempre. Léanse los siguientes versos de la famosa «Sonatina» de R. Darío:

> La princesa está triste... ¿qué tendrá la princesa?
> Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
> que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
> La princesa está pálida en su silla de oro,
> está mudo el teclado de su clave sonoro;
> y en un vaso olvidada se desmaya una flor.

La división del tiempo de los versos de R. Darío en una serie de unidades comparables viene dada por la recurrencia de los siguientes elementos: seis grupos de catorce sílabas métricas, cada uno de los cuales se divide en dos subgrupos de siete con un acento en tercera y sexta sílabas; igualdad de todos los sonidos, a partir de la última vocal acentuada de la última palabra de los versos primero y segundo (*esa*), tercero y sexto (*or*), cuarto y quinto (*oro*). Estos son los elementos comunes que, repetidos, constituyen los factores del ritmo; y hay que señalar que no son pocas las normas que hay que tener en cuenta para el establecimiento de la equivalencia, que, por eso mismo, es más convencional que físicamente exacta. La métrica trata precisamente de estudiar esas reglas específicas[10].

[10] Aparte de la presentación global que de estas cuestiones se encuentra en nuestro trabajo sobre métrica y poética (Domínguez Caparrós, 1988a: 53-76), pueden leerse las consideraciones generales sobre el ritmo que hacen S. Gili Gaya (1956), A. García Calvo (1975) o Á. Herrero (1995). Una muy amplia presentación y discusión de las más importantes cuestiones de métrica teórica, centrada en el concepto de ritmo, puede leerse en H. Meschonnic (1982). El monumental tratado de A. García Calvo (2006) proporciona la más detenida y documentada descripción de las cuestiones del ritmo en el corpus más amplio de distintos sistemas métricos del mundo. La distinción de *metro* (lo regular) frente a *ritmo* es antigua en nuestra tradición grecolatina, como ilustra Doutrelepont (1999). R. Núñez Ramos (2001) hace un análisis de las unidades métricas, su relación con la música y su participación en la configuración y sentido final del poema en el acto de lectura.

Desde los formalistas rusos contamos con una precisa descripción del funcionamiento del ritmo métrico. Los conceptos de *impulso rítmico* o *inercia rítmica*, *tiempo de espera* (anticipación, momento progresivo; resolución, momento regresivo), *espera frustrada* (dinamización), son básicos para la explicación del ritmo. Intentemos una definición y comentario de estos conceptos.

El lector percibe la existencia de un esquema métrico por la inercia rítmica, que se crea una vez que se repite, por ejemplo, un acento en una misma posición. Desde el punto de vista del autor, el esquema puede ser descrito como una especie de impulso que domina el material lingüístico dado. Sin esquema no habría ritmo poético, pues las alternancias serían neutras.

Los conceptos de *inercia rítmica* o *impulso rítmico* no hacen más que ilustrar una característica del tiempo poético. Esta característica es, según R. Jakobson (1960), la de ser un *tiempo de espera*. Dos son los momentos de este tiempo poético de espera: un momento progresivo, de anticipación dinámica; y otro regresivo, de solución dinámica.

La espera puede verse frustrada por la no aparición del elemento esperado en el momento regresivo, es decir, por la no resolución de la anticipación dinámica. En este caso, se da un momento de *dinamización* del ritmo, desautomatizador de la extrema regularidad rítmica. El verso libre, desde este punto de vista, es el ejemplo máximo de irresolución de la anticipación dinámica; aquí reside su función desautomatizadora, que dinamiza el ritmo.

En el caso de los versos de Rubén Darío antes comentados, el acento de la palabra *está*, en la quinta sílaba del cuarto verso, funciona como elemento desautomatizador, por no esperado después de establecida la inercia métrica que quiere que se acentúe la tercera y sexta sílabas de cada hemistiquio. Algo semejante hay que decir del acento en la segunda sílaba del verso quinto (*está*)[11].

Léanse, en el contexto de lo dicho anteriormente, las siguientes palabras de I. A. Richards:

> Ese tejido de expectativas, satisfacciones, desilusiones y sorpresas provocadas por las sucesión de las sílabas, es el ritmo. Y el sonido de la palabra alcanza su poder pleno a través del ritmo. Es evidente que no puede haber sorpresa ni decepción si no existe

[11] Pueden encontrarse más referencias a la cuestión del funcionamiento del ritmo en Domínguez Caparrós (1985; 1988a: 57-58, 70-72). Véanse, también, C. Vaz Ferreira (1920), O. Bělič (1969; 1999).

> expectativa, y quizá la mayoría de los ritmos contenga tantas decepciones, aplazamientos, sorpresas y engaños como francas y simples decepciones (1976: 87)[12].

Desde una perspectiva estética general, el ritmo es un concepto amplio en el que entran en juego, no solo los hechos fónicos, sino los componentes semánticos y sintácticos. Cuando Jakobson (1973: 21) explica el ritmo fónico como un caso particular del principio estético que se funda en el acercamiento de dos unidades, está situándose en esa perspectiva general. Cuando desde planteamientos estructuralistas Benjamin Hrushovski (1960: 178-179) sostiene que el aspecto rítmico de un poema implica el impacto de todo el movimiento del material verbal en su lectura, está adoptando una visión amplia del fenómeno rítmico[13].

La concepción amplia del ritmo, que se fija en la individualidad del efecto de la producción lingüística concreta, encaja con la tercera forma de ver el fenómeno: hecho de habla en el que, junto a las constantes —las que asocian un verso a una norma—, hay unas variables que dan el carácter propio e irrepetible a la manifestación versificada. El *ritmo*, fenómeno de habla, se opone, así, al *metro*, hecho de norma. Esta tensión es fundamental en la constitución del espacio propio de la métrica: la explicación de lo constante y lo variable en el lenguaje versificado. Octavio Paz ha definido perfectamente esta tensión, y el carácter del ritmo asociado a la manifestación concreta:

> El ritmo es inseparable de la frase; no está hecho de palabras sueltas, ni es solo medida o cantidad silábica, acentos y pausas: es imagen y sentido. Ritmo, imagen y sentido se dan simultáneamente en una unidad indivisible y compacta: la frase poética, el verso. El metro, en cambio, es medida abstracta e independiente de la imagen (1986: 70)[14].

Teniendo en cuenta las anteriores precisiones, se comprende que distingamos, con los formalistas rusos, dos funciones del ritmo: la primera, *simbólica*, explica la expresividad del ritmo en relación con el contenido semántico del poema (hay una *motivación simbólica* del ritmo por el contenido); la segunda, *constructiva*, tiene que ver con el papel del ritmo como desautomatizador y conformador, por tanto,

---

[12] El crítico inglés hace, en 1924, una perfecta descripción del funcionamiento del ritmo en el capítulo XVII, «Ritmo y metro», de sus *Fundamentos de crítica literaria*.

[13] Pueden verse, como ejemplo de consideraciones estéticas del ritmo, los trabajos de L. Alonso Schökel (1959), o G. Diego (1967).

[14] Los poetas no pueden ser insensibles, ni mucho menos, a esta influencia del material verbal en el efecto rítmico, como demuestra también José Hierro (1967).

de la peculiaridad del lenguaje poético frente a otras clases de textos (Domínguez Caparrós, 1988a: 59-60, 73-75)[15].

Para terminar, recogemos las conclusiones que, para una integración de la teoría del ritmo en una estética, exponíamos en nuestro trabajo sobre métrica y poética: 1. el ritmo poético incluye todos los hechos de lenguaje, y no solo los fónicos; 2. la distinción entre *metro* y *ritmo* —que es paralela a la de *norma* y *habla*— es imprescindible en todo trabajo de análisis métrico; 3. el momento de la percepción —con las confirmaciones y frustraciones de expectativas— es esencial en la explicación del funcionamiento del ritmo como tensión entre el metro (la norma) y el ritmo (la manifestación concreta con todas sus variantes); 4. es una función esencial del ritmo en la poesía la de desautomatizador de la lengua común (Domínguez Caparrós, 1988a: 75-76).

2.3. METRO

Al estudiar el concepto de ritmo, ha habido ocasión de observar el papel que tenía el patrón métrico como esquema que indica la norma de la estructura particular de una forma métrica. El metro es la medida clara y manifiesta de la equivalencia de los segmentos de entonación en que consiste la lengua poética, y es el criterio de acuerdo con el cual un grupo de palabras se califica de admisible o inadmisible en la forma poética elegida. Resumimos, en este punto, las preciosas observaciones de B. Tomachevski (1927), muy útiles en una consideración de la comunicación literaria. Las normas métricas tienen como finalidad el desvelar la organización convencional que gobierna el *sistema* de los hechos fónicos; sistema que es indispensable para la comunicación entre poeta y público. La norma métrica puede ser más o menos evidente a la hora de identificar el fenómeno *verso*; y es la *escansión* —lectura que destaca los factores constitutivos— la encargada de poner de relieve el esquema métrico, el *metro*. La *escansión*, lectura un tanto artificial, no es arbitraria, pues revela y se ajusta a la ley de la construcción utilizada en el verso. La escansión será en voz alta solo en los primeros grados de adquisición de la capacidad de percepción poética, pues quien tiene un «oído poético desarrollado» solo necesita una escansión silenciosa:

[15] Ilustra la motivación por el contenido el ejemplo que pone B. Malmberg (1989) de mantenimiento del valor simbólico del ritmo de un poema de Gabriela Mistral en su traducción al sueco. El ritmo se hace, así, contenido poético. Ténganse en cuenta las investigaciones de I. Fónagy (1983: 273-323, especialmente). C. Corbacho (1990) analiza el ritmo de algunos poemas de R. Alberti en función de su referencia a la pintura.

> El metro acompaña siempre a la lectura y la percepción de los versos, ya como escansión silenciosa, ya como representaciones motrices (1927: 156-157).

El poema de Rubén Darío, «Sonatina», del que antes se ha copiado una estrofa, consta de ocho sextetos (rima consonante AABCCB) de versos alejandrinos de ritmo ternario anapéstico. Este es el *metro*, la norma del poema.

El metro es convencional, cambia, y hay que insistir en el importantísimo papel que desempeña en la comunicación poética, hasta el punto de que esta puede fallar en el caso de que el receptor ignorara la norma. Según Lotman (1973: 230-231), el metro tiene una existencia real en la conciencia del poeta y en la del oyente. Se ha postulado, en paralelo con la teoría lingüística generativa, una *competencia métrica* para designar la capacidad de producción y recepción rítmicas. En cualquier caso, la competencia métrica parece diferenciarse de la lingüística en que es más evidentemente producto de una adquisición cultural. Dejando aparte la discusión del concepto de competencia en el contexto de la teoría métrica generativa (Aguiar e Silva, 1980: 91-98), hay observaciones que, aunque hechas en el ambiente de presentaciones tradicionales, se refieren al mismo fenómeno. Decía Samuel Gili Gaya:

> Todos nosotros llevamos dentro un repertorio más o menos extenso de ritmos habituales o posibles en nuestro sentido interior del ritmo. Fuera de ellos, necesitamos abrirnos a una adaptación que puede fracasar (1956: 5)[16].

2.4. VERSO

El verso —también llamado *pie*, y más raramente *bordón*, en la terminología más antigua— es *la unidad básica producto de la segmentación rítmica*. Consiguientemente, debe ser portadora de algún elemento rítmico, y el ir delimitada por pausas métricas es la exigencia constitutiva. El verso es, por tanto, la unidad rítmica, la figura fónica recurrente. Navarro Tomás (1959: 10) lo define como «serie de palabras cuya disposición produce un determinado efecto rítmico», y no se puede especificar más. En uno de los mejores trabajos de métrica teórica producidos en español, el ya citado *En busca del verso puro*, Pedro Henríquez Ureña comentaba así la caracterización del verso como *unidad rítmica*:

[16] Si se quieren más referencias y algunos detalles acerca del concepto de *metro*, véase Domínguez Caparrós (1985; 1988a: 76-82).

> El verso, en su esencia invariable a través de todos los idiomas y de todos los tiempos, como grupo de fonemas, como «agrupación de sonidos», obedece solo a una ley rítmica primaria: la de la repetición. Ritmo, en su fórmula elemental, es repetición. El verso, en sencillez pura, es unidad rítmica porque se repite y forma series, las unidades pueden ser semejantes y desemejantes (1961: 254).

Los seis versos de Rubén Darío a los que se viene aludiendo en este capítulo son portadores de los elementos rítmicos ya enumerados: número de sílabas preciso, acentos en lugares señalados, rima; los versos son, pues, las unidades esenciales de la organización rítmica.

Parece imprescindible, para la existencia del verso, el que se inserte en una serie. Habría que decir entonces que, en el caso del verso aislado, este se integra en el recuerdo de un patrón e implica, por tanto, una serie[17].

2.5. MODELO Y EJEMPLO DE VERSO Y DE EJECUCIÓN

Todo lo dicho sobre el ritmo y el metro tiene un papel en la explicación del fenómeno métrico como hecho comunicativo. Si concebimos la comunicación métrica como un lenguaje en sentido amplio, será forzoso diferenciar, como hace la lingüística del siglo XX, entre un aspecto sistemático, un mínimo de reglas imprescindibles, y un aspecto individual, del que es responsable sola y exclusivamente el usuario —en este caso, el poeta—, que tiene en cuenta el sistema de reglas exigido por la comunicación métrica, pero que también dispone de un margen de variación que utilizará al escribir el poema. La realidad de estos hechos no está ausente de la forma como la métrica describe el verso tradicionalmente, según se ha visto al hablar de ritmo como equivalente de variación individual.

Una declaración teórica explícita en que se diferencia el aspecto constante y el variable es la de Navarro Tomás (1956: 27), cuando dice:

> Punto de especial interés es el hecho de que los ordinarios versos de libre acentuación, en su mera forma literal, aparecen como unidades abstractas que se realizan en la práctica bajo modalidades de distinto efecto sonoro, según la particular combinación de las cláusulas en sus respectivos períodos rítmicos.

[17] Para el problema del verso aislado, y para una definición del verso, véase D. Devoto (1980-1982).

No se traiciona el pensamiento de Navarro Tomás si se asocia con el aspecto sistemático y constante lo que él llama unidades abstractas, y con el aspecto variable individual lo que denomina modalidades de distinto efecto sonoro[18].

R. Jakobson, en el trabajo con el que funda la poética estructural, «Lingüística y poética», insiste en la diferencia de un aspecto constante y un aspecto variable, pero extiende la distinción al momento de la recepción del texto. Queda esto demostrado con la enumeración de los conceptos que Jakobson propone en un nuevo cuadro: *modelo de verso, ejemplo de verso, modelo de ejecución, ejemplo de ejecución*.

El *modelo de verso* es el esquema que indica la estructura de las constantes de una forma métrica, y se corresponde exactamente con el concepto de *metro*, ya definido[19].

El *ejemplo de verso* (o *realización de verso*) hace referencia a cada una de las apariciones concretas de versos, y es concepto idéntico al de *ritmo* en el sentido de manifestación individual, ya comentado. Recuérdese que los versos de Rubén Darío, aun obedeciendo a un mismo patrón, presentaban diferencias en cuanto a la acentuación, por ejemplo, y esto distingue a un verso de otro. La estilística tiene un campo de observación privilegiado en las distintas realizaciones de verso, pues es donde se da la variación, la búsqueda de lo peculiar. Si las distintas realizaciones de un tipo de verso, en un poema concreto, se ajustaran siempre de la misma forma al modelo de verso, tal poema nos produciría un efecto de monotonía. En la distinta realización, sin embargo, está la posibilidad de encontrar los mejores efectos rítmicos en favor de una intención estilística.

Cuando el lector se acerca al poema, tiene, más o menos conscientemente, una idea de cómo hay que leer los versos. Es lo que Jakobson llama *modelo de ejecución*; este puede oscilar entre los extremos representados por quienes creen que la lectura del verso debe guiarse por el sentido —los elementos fónicos, en este caso, deben supeditarse, como en la prosa, a la sintaxis y a la semántica, en una ejecución *expresiva*—, y quienes piensan que lo que hay que hacer es poner de relieve las constantes señaladas por el metro —se trataría de una *escansión*, en el sentido ya definido; de un modelo de ejecución extremadamente *rítmica*—. Lo

[18] Muchas otras referencias a la variedad rítmica de las manifestaciones de los versos se encontrarán en los trabajos de Navarro Tomás. Véase, por ejemplo, el titulado «Desdoblamiento de metros», o el referido a los conceptos de verso, metro y ritmo, o el dedicado al endecasílabo (todos ellos en Navarro Tomás, 1982: 19-34, 11-17, 87-115, respectivamente).

[19] Es lo mismo que otros autores han llamado *cuadro métrico* (J. Saavedra Molina), *norma métrica*, *patrón métrico* (F. Lázaro Carreter), *norma rítmica* (O. Bělič), *pauta métrica* (C. Peregrín Otero) (Domínguez Caparrós, 1985).

que el lector concreto haga, en su interpretación real, es un *ejemplo de ejecución*, cuarto de los conceptos del cuadro de Jakobson[20].

Problemas bien conocidos, como el de la recitación de los versos en que hay encabalgamiento —desajuste entre sintaxis y esquema rítmico— o el de los versos del teatro, encuentran una explicación en los distintos ejemplos de ejecución posibles (Domínguez Caparrós, 1988a: 90-94; 1988c; F. Fernán-Gómez, 1989; O. Paz, 1986: 71).

Quizá otros problemas discutidos en la historia del verso español encontrarían una comprensión aceptable, si se plantean recurriendo a los conceptos que acabamos de definir. Angelo Monteverdi (1964) nos muestra un caso cuando plantea la irregularidad del *Poema del Cid* como una cuestión de ejemplo de verso cuyo modelo es silábico —el alejandrino—, pero de él solamente copia el ritmo, y raramente la medida, aunque alguna vez también acierta a reproducirla. El determinar si Francisco Imperial tenía conciencia o no del modelo de verso endecasílabo en sus intentos de imitación, es importante a la hora de decidir sobre el significado de sus ensayos. Como es sabido, las posturas de Place (1956) y de Lapesa (1960) no coinciden, ya que el profesor español piensa que Imperial tenía la intención de versificar al itálico modo. En ese caso, el fracaso será una cuestión de ejemplo de verso. La determinación de la existencia o no de conciencia rítmica tiene mucha importancia para el establecimiento del momento histórico en que surge una forma métrica.

[20] Muestras de análisis de ejemplo de ejecución pueden encontrarse en McSpadden (1962) o en Navarro Tomás (1982: 337-343).

Capítulo 3
SISTEMAS DE VERSIFICACIÓN

3.1. VERSIFICACIÓN

La versificación es la disposición del discurso en un conjunto formado por la unión de segmentos individualizados por pausas en función de un principio rítmico. El carácter rítmico de los segmentos viene determinado por la repetición de uno o varios elementos lingüísticos. Cada lengua elige aquellos factores que pueden constituir el ritmo de su versificación. En la historia de cada literatura se comprueba que unas veces puede elegir unos elementos, y otras, otros; de ahí la posible sucesión, o simultaneidad, de varios sistemas de versificación. La versificación tiene, pues, un carácter *relativamente convencional*; sus límites están marcados por las características de la lengua.

Por lo que se refiere a la versificación castellana —y prescindiendo de los distintos tipos—, los factores del ritmo son: el *número de sílabas*, delimitado por la aparición de *pausas rítmicas,* la distribución de los *acentos* y la utilización de la *rima*. En un tipo de versificación española se darán todos, en otro faltará alguno, o algunos, de estos elementos. Hay un caso de versificación en que ninguno de estos elementos se ordena con total simetría (*versificación libre*); y entonces, el elemento rítmico dominante es de índole sintáctica, semántica o visual.

Conviene insistir en la relación entre verso y lenguaje, que desde los formalistas rusos se veía tanto desde el punto de vista de la adecuación como de la resistencia que el lenguaje ofrece al verso. Jakobson planteaba muy tempranamente la cuestión de si las características de una versificación dependen enteramente de los elementos prosódicos de la lengua. Su respuesta es: la elección se hace, lógicamente, de entre los elementos prosódicos que ofrece una lengua, pero es la tradición estética o cultural la que decide qué propiedades fónicas serán canonizadas en el sistema métrico. Por lo demás, el verso —la forma poética— ejerce una violencia sobre el lenguaje (Jakobson, 1973: 40, 55). Las llamadas *licencias métricas*, en el sistema métrico del español, son ejemplo de la tensión entre esquema métrico y material verbal; el verso de arte mayor, tal y como lo ha descrito

Fernando Lázaro Carreter (1972a), ofrece muchísimos ejemplos de la violencia que el esquema métrico ejerce sobre el lenguaje[21].

3.2. PRINCIPALES SISTEMAS DE VERSIFICACIÓN

El distinto carácter de las lenguas y el margen de convencionalidad explican, pues, los diferentes sistemas de versificación. La lingüística general ha prestado atención a las características rítmicas de las lenguas: unas tienden a la isocronía de los pies acentuales (inglés, por ejemplo), otras se organizan con isocronía silábica y anisocronía acentual (las lenguas románicas) (Toledo, 1988). Estas características rítmicas estarían en concordancia con la hegemonía que en cada uno de los grupos tienen el sistema tónico y el sistema silábico de versificación, respectivamente. Pero, como ha estudiado G. A. Toledo, estas clasificaciones están sometidas a discusión, y, a la luz de los experimentos que ha llevado a cabo, referidos al español, habría que revisar la caracterización rítmica del mismo: el español es de difícil clasificación, se sitúa entre las dos tendencias de las lenguas universales, y parece que es el grupo de intensidad la unidad que organiza rítmicamente el tiempo (Toledo, 1988: 165-168). Estas conclusiones nos están dando una base para lo que digamos después acerca de los sistemas de versificación española. En cualquier caso, demuestran la utilidad de todo lo que sea estudiar experimentalmente el aspecto fónico y lingüístico del ritmo, sin caer, en la explicación de los hechos métricos, en un fisicismo que pueda limitar la comprensión del importante componente estético y convencional.

En la presentación que sigue solamente se tendrán en cuenta los sistemas más interesantes para comprender mejor la versificación española[22]. Aunque la calificación de los distintos sistemas tiene que ver con propiedades fónicas, las combinaciones posibles son variadas: así, en chino clásico, junto al número de sílabas y la rima, el tono es una propiedad métricamente relevante (Frankel, 1972); en la versificación bíblica, fundamentalmente paralelística, está en discusión si el metro, la medida, puede ser ajustado a un patrón acentual (Yoder, 1972). Difícilmente se encontrará un sistema métrico tan simple como el japonés, basado en la alter-

[21] La teoría métrica actual observa muy frecuentemente que el sistema de versificación de una literatura elige sus elementos de entre los que son pertinentes fonológicamente en la lengua (Mariner, 1971a; Domínguez Caparrós, 1988a: 86-90).

[22] Un primer conocimiento de los sistemas de versificación de las principales literaturas, puede tenerse en la obra de W. K. Wimsatt (ed., 1972). En A. García Calvo (2006) tenemos el más rico muestrario de sistemas de versificación en las más diversas lenguas del mundo.

nancia de versos largos y cortos (7 y 5 sílabas desde mediados del siglo XVII), compensado con muchos artificios retóricos (Brower, 1972).

Las clasificaciones deben tomarse, pues, como grandes propuestas que proporcionan características con las que comprender la variada mezcla de las manifestaciones concretas de la poesía de una literatura determinada. La propiedad sobresaliente no anula otros rasgos que deben ser tenidos igualmente en cuenta, y que permiten hablar de formas intermedias: así, desde el punto de vista del acento, el italiano está entre el inglés —sistema tónico— y el francés —sistema silábico—, por cuanto que no descuida la organización rítmica de los acentos en el interior del endecasílabo, por ejemplo (Žirmunskij, 1966: 86).

Las gradaciones son especialmente evidentes entre el sistema tónico (puramente acentual) y el silábico. Žirmunskij observa cómo las formas de un sistema silabotónico se encuentran potencialmente en el sistema silábico como cadencias rítmicas —variaciones estilísticas, aún no canonizadas como un nuevo sistema (Žirmunskij, 1966: 87)—. Este hecho tiene una gran importancia para comprender las frecuentes discusiones acerca del ritmo del verso español (¿es aplicable un sistema de pies acentuales siempre o solo en algunas condiciones —versos de más de ocho sílabas, por ejemplo—?), o los intentos de canonizar, desde el Neoclasicismo hasta el Modernismo, una norma silabotónica —lugar fijo de los acentos interiores—, cuyos ejemplos más conocidos son el de la versificación de cláusulas y la individualización de tipos rítmicos precisos en el verso silábico —el decasílabo, por ejemplo, tiende a acentuarse en 3.ª, 6.ª y 9.ª conformando el *decasílabo de himno*, de ritmo ternario—.

Interesa, pues, para la mejor comprensión del verso español, una breve noticia sobre la versificación cuantitativa grecolatina, la versificación tónica (silabotónica y tónica pura), la versificación silábica; con una referencia marginal a la aliteración germánica y el paralelismo bíblico, formas de versificar que eran tenidas en cuenta por la teoría métrica española del siglo XIX (Domínguez Caparrós, 1975: 121-122)[23].

3.2.1. Versificación cuantitativa grecolatina

El sistema clásico grecolatino de versificación ilustra, en relación con las lenguas modernas, su dependencia del sistema fonológico de la lengua y el esfuerzo

[23] Una clara síntesis de los tres primeros sistemas mencionados puede leerse en B. Tomachevski (1982: 108-135).

por adaptar unas convenciones. En efecto, el sistema grecolatino se funda en la distinción fonológica de sílabas breves y largas: *rosa̯* (con a breve), «la rosa»; *rosā* (con a larga), «con la rosa». Esta propiedad, que las sílabas tienen por naturaleza y por su posición en la cadena hablada, se organiza en unidades cuantitativamente equivalentes en su duración (*pies métricos*) que, combinadas en un número determinado, constituyen cada una de las clases de versos. El hexámetro latino se define como la unión de cinco pies dáctilos (tres sílabas: larga, breve y breve) y un sexto pie espondeo (dos sílabas largas) o troqueo (dos sílabas: larga y breve); en todos los pies, el dáctilo puede ser sustituido por un espondeo, aunque raramente ocurre esto en el quinto (Crusius, 1987: 55-56). Puede cambiar, lógicamente, el número de sílabas de un hexámetro a otro entre trece y diecisiete sílabas[24]. Ejemplo de Virgilio (*Eneida*, II, 3):

īnfān \ dūm, rē \ gīnă, iŭ \ bēs rĕnŏ \ vārĕ dŏ \ lōrĕm.

El esquema del verso del ejemplo, de quince sílabas, es:

espondeo / espondeo / dáctilo / dáctilo / dáctilo / troqueo

Por el prestigio de la literatura clásica, se ha intentado, en la historia de las distintas literaturas occidentales, imitar sus formas métricas; y aunque ha fracasado la pretensión de fundar una métrica en la cantidad de las sílabas, sí han quedado formas que copian el esquema clásico sustituyendo la sílaba larga por la acentuada y la breve por la átona[25].

3.2.2. Versificación tónica

Llamamos *tónica* a la versificación que se funda en el acento como elemento rítmico esencial. Pero el acento es factor rítmico de dos distintas formas: sin regularidad silábica —solo importa el número de acentos por verso—; combinado con el número de sílabas. En el primer caso se trata de un sistema tónico puro, como el de las antiguas versificaciones germánicas, algunos intentos de aclimatación del hexámetro, o la revitalización de formas folclóricas (Žirmunskij, 1966: 171-237); es el sistema que Tomachevski (1982: 131) llama *acentuativo*.

[24] Puede encontrarse una descripción detallada de la prosodia y métrica latinas en J. Echave-Sustaeta (1952), V. J. Herrero (1971), Cole (1972), Crusius (1987).

[25] Para el ruso y el alemán, véanse Žirmunskij (1966: 208-223), Tomachevski (1982: 113-116); para el inglés, Fraser (1970: 42-48).

En el segundo, se habla de sistema *silabotónico* o *tónico isosilábico*, cuyo modelo más universalmente conocido es el verso pentámetro yámbico inglés (el verso de Shakespeare); este tipo de métrica tiene amplio cultivo en las versificaciones alemana, rusa o inglesa (Žirmunskij, 1966: 34-87; Tomachevski, 1982: 124-135; Lehmann, 1972; Fraser, 1970). Las lenguas germánicas, de carácter rítmico fundado en la isocronía acentual (Toledo, 1988: 70), se prestarían a este tipo de versificación acentual.

Un ejemplo de versificación tónica pura es el siguiente verso del *Beowulf* (Žirmunskij, 1966: 182):

Ge*wá*t tha ofer *wá*egholm / *wí*nde gefy'sed

hay dos acentos en cada hemistiquio, y el número de sílabas varía.

Un ejemplo de versificación silabotónica es el siguiente verso de J. Milton (Fraser, 1970: 30):

Such pléas / ure tóok / the Sérp / ent tó / behóld

el acento se organiza simétricamente en la segunda sílaba de cinco grupos de dos sílabas cada uno.

3.2.3. Versificación silábica

Es el sistema fundado en la regularidad del número de sílabas del verso hasta el último acento; los acentos internos no están sometidos a norma en cuanto a su número ni en cuanto a su distribución. Suele asociarse a las lenguas que, como las románicas, se clasifican entre las de ritmo fundado en la anisocronía acentual (Toledo, 1988: 70-71). La poesía culta del francés, del italiano, del portugués, del catalán y del español, entre las literaturas más próximas a nosotros, ofrece abundantes ejemplos de este tipo de versificación[26]. Ahora bien, conviene insistir en que no todas las versificaciones son igualmente silábicas, y, en este sentido, el endecasílabo italiano, español o portugués (con su tendencia al ritmo yámbico, par) es un verso más cercano de los sistemas silabotónicos que cualquier modalidad de verso francés.

[26] Pueden verse las siguientes obras generales: sobre el verso francés, Aquien (1990), Cornulier (1982), Deloffre (1986), Grammont (1965), Guiraud (1970), Mazaleyrat (1974); sobre el italiano, Girolamo (1976), Pazzaglia (1990), Ramous (1984), Beltrami (1991); sobre el portugués, Amorim de Carvalho (1941, 1987), Cunha y Cintra (1984); y sobre el catalán, Oliva (l980, 1986), Bargalló (1991).

3.2.4. Aliteración y paralelismo

El sistema aliterativo del verso acentual germánico antiguo consiste en que la consonante inicial de la tercera sílaba acentuada coincide casi siempre con la consonante inicial de la primera sílaba tónica, frecuentemente con la de la segunda sílaba, y excepcionalmente con la de la cuarta sílaba acentuada (Lehmann, 1972: 125; otras descripciones, en Tomachevski, 1982: 126; Žirmunskij, 1966: 181-183). En el ejemplo antes citado del *Beowulf*, obsérvese la aliteración de *w*.

R. Jakobson (1963) ha estudiado la persistencia del artificio en un poeta islandés del siglo XX (Einar Benediktsson). Si interesa a la métrica española tener conocimiento de este artificio es por su posible presencia en la épica española medieval, y más concretamente en el *Poema del Cid*, como quiere M. J. Strauser (1969-1970).

El paralelismo de la poesía bíblica (semántico —sinonímico, antitético, emblemático y repetitivo— y estructural) (Yoder, 1972) debe ser tenido en cuenta por la semejanza que presenta con algunas formas del moderno verso libre, aparte de la frecuente aparición del fenómeno del paralelismo en toda manifestación poética en verso.

3.2.5. Los distintos sistemas de versificación como manifestaciones históricas

Después de la somera relación anterior, conviene insistir en el carácter teórico de las clasificaciones, pues en la realidad de la poesía de una literatura determinada pueden darse, simultánea o sucesivamente, varias modalidades. Ahora bien, las distintas propuestas ayudarán, sin duda, a comprender mejor el carácter tan diferente de unas y otras manifestaciones métricas de una misma lengua. Y si la versificación rusa, predominantemente acentual, cultiva el verso silábico, importado de Polonia (Tomachevski, 1982: 122), no es menos cierto que las literaturas románicas, en cuyas manifestaciones cultas predomina el verso silábico, tampoco ignoran el verso acentual. Por eso, en el estudio de la versificación de las lenguas románicas debe tenerse en cuenta una propuesta como la de H. Peri (1965) sobre los *versos con acento fijo*. Los tres tipos de versos de esa clase diferenciados por H. Peri en la poesía románica no son extraños al conocedor de la métrica española. En efecto, el primer tipo —número constante de sílabas, y acentos en el mismo lugar de todos los versos de una serie— se puede ejemplificar con el decasílabo de himno, que lleva acento en 3.ª, 6.ª y 9.ª sílabas. El segundo tipo

—número de acentos y distancia entre ellos constantes, y distinto número de sílabas— corresponde al *verso de arte mayor* de Juan de Mena. El tercero —con un número semejante de acentos, poca regularidad en la distancia que los separa, y gran variedad en el número de sílabas— se corresponde con el *verso épico* de los cantares de gesta.

3.3. SISTEMAS DE VERSIFICACIÓN ESPAÑOLA

A la vista de todo lo que llevamos dicho hasta aquí, para comprender la naturaleza de las distintas manifestaciones del verso español en su historia, hay que tener en cuenta lo siguiente: 1. que en teoría métrica es posible diferenciar unos sistemas generales comunes a varias literaturas, y que aunque en una lengua predomine un tipo de versificación, por adaptarse más claramente a sus propiedades lingüísticas, no excluye esto la existencia de algún otro de los grandes sistemas diferenciados por la teoría; 2. que en español se ha observado la existencia de sistemas diferentes. Este segundo punto estaría respaldado por la revisión de la teoría del carácter rítmico de nuestra lengua que la clasifica entre las de ritmo silábico (Toledo, 1988). Estas razones justifican nuestra propuesta de un plan para clasificar el verso español.

Antes, sin embargo, conviene insistir en algunas declaraciones que defienden la existencia de varios sistemas de versificación española. En la introducción a su trabajo, ya clásico, sobre la versificación irregular, Pedro Henríquez Ureña menciona, como formas del verso castellano, junto a la modalidad isosilábica —fundada en el número de sílabas, y, en mayor o menor escala, en el ritmo de acentos—, las siguientes: versificación *cuantitativa*, que intenta copiar los metros clásicos; la *amétrica*, con fluctuación en el número de sílabas dentro de unos límites; la *acentual*, que fluctúa en el número de sílabas, pero el acento marca un ritmo muy definido (Henríquez Ureña, 1961: 15-16). Julio Saavedra Molina (1950: 132) habla de procedimiento rítmico (acentual), silábico y verso libre.

Juan Cano (1931: 232-233) distingue, en la poesía anterior al siglo XVI: 1. sistema indígena, que no cuenta las sílabas, hace sinalefa y ajusta la pausa al sentido; 2. sistema extranjero, que cuenta las sílabas, utiliza el hiato, y la cesura contra el sentido. Después del siglo XVI, diferencia: 1. versificación isosilábica y acentual, culta; 2. versificación anisosilábica, popular. Navarro Tomás (1959: 11-13) habla de versos *métricos* (*monorrítmicos* y *polirrítmicos*), y *amétricos* (*acentuales, libres, fluctuantes*).

Parece, pues, útil la propuesta de un cuadro de los versos españoles que los clasifique según el papel que en ellos desempeña el número de sílabas y el acento, elementos rítmicos fundamentales:

- versificación regular
  - silábica
  - silabotónica
- versificación irregular
  - tónica
    - acentual
    - silabotónica de cláusulas
  - fluctuante
  - cuantitativa
  - libre

Comentamos e ilustramos seguidamente el esquema, que, por supuesto, debe tomarse como una propuesta de clasificación nada más. La función del número de sílabas en el verso es el criterio que sirve para la distinción de *versificación regular* y *versificación irregular*. En la primera, el número de sílabas de los distintos versos del poema obedece a una regla de igualdad o proporcionalidad (cuando se mezclan versos largos y sus correspondientes quebrados)[27].

Dentro de la *versificación regular* cabe distinguir dos subtipos, según el papel que desempeña el acento interior del verso. En efecto, sin olvidar que el acento es factor rítmico fundamental, según se viene observando desde siempre en la versificación española, en los versos que no superan el grupo fónico medio del español —es decir, los grupos de ocho sílabas o menos— no se diferencian tipos

[27] La versificación regular, pues, comprende los tipos de estrofa que R. de Balbín (1962) llama *isopolar* (los versos son de igual número de sílabas) y *homeopolar* (los versos de una estrofa, si no el mismo número, tienen todos número par, o número impar, de sílabas).

fijos con carácter propio en lo que se refiere al acento. Esto no quiere decir que, como modalidades de cadencia no canonizada por la tradición, no puedan aparecer versos cortos con distribución simétrica del acento interior; se tratará de variedades estilísticas, no de modelos métricos.

Cuando el verso supera las ocho sílabas métricas, o se divide en dos hemistiquios para formar los versos compuestos, con el resultado de que entonces el acento interior está regularizado —debe haber un acento en la penúltima sílaba del primer hemistiquio—; o somete a norma más precisa la distribución de los acentos interiores. En cualquier caso, puede hablarse ya de un sistema silabotónico[28].

Dentro de las formas de verso regular más usadas en español, el octosílabo y el endecasílabo representarían los dos tipos: mientras el primero no somete a norma la acentuación interior —aunque puedan darse ocasionalmente modalidades estilísticas con acento preciso—, el endecasílabo se ha caracterizado siempre por ciertas normas constitutivas de su acentuación.

Léanse los siguientes versos, de «Romance a la mañana», de José de Espronceda:

> De animada luz coloran
> los montes sus cimas altas,
> y entre tan gratas bellezas
> confusa la vista vaga.
> El pastor cantando guía
> sus ovejas escarchadas;
> unce el labrador sus bueyes
> que le siguen con tardanza.

Aparte del acento en 7.ª sílaba, no se repite simétricamente ningún otro acento en el interior de todos los octosílabos: unos acentúan en 2.ª y 5.ª, otros en 3.ª y 5.ª, o en 1.ª y 5.ª, solamente en 4.ª o solo en 3.ª. Cinco tipos distintos de acentuación, en ocho versos, y con mezcla de signo par e impar, prueban la enorme flexibilidad de la colocación del acento en el interior.

Léanse ahora los endecasílabos siguientes, de José de Espronceda también (*El Pelayo*, vv. 265-272):

[28] Los ensayos de nuevos tipos de verso en el Neoclasicismo (Clarke, 1952a, b) o en el Romanticismo van frecuentemente en esta línea de regularidad de la acentuación interior en busca de un sistema silabotónico.

La noche el cielo en su sombroso manto
lóbrega encapotó; tal vez brillaba
relámpago sombrío, que el espanto
y el horror de la noche acrecentaba;
lúgubre, sola y temerosa en tanto
la voz de las vigías se escuchaba,
y en torno de los campos tenebrosos
volaban mil espectros espantosos.

Todos los endecasílabos del ejemplo llevan, además del acento en 10.ª sílaba, otros acentos: exactamente en la mitad (6.ª sílaba), o dos simétricamente dispuestos antes y después de la 6.ª sílaba (acentos en 4.ª y 8.ª). Cuando se habla del endecasílabo, se diferencian precisamente estos tipos de acentuación entre los obligatorios para que el verso exista como tal. El endecasílabo, pues, es un tipo de verso silabotónico.

Léanse los siguientes versos del «Canto del cruzado», de José de Espronceda:

Ya tarde en la noche la luna escondía
cercana a Occidente, su lívida faz,
y al Norte entre nubes, relámpago ardía
que el cielo inundaba de lumbre fugaz.

El dodecasílabo del ejemplo anterior se construye como verso compuesto de dos hexasílabos con acento en 2.ª y 5.ª sílabas, conformándose así un ritmo acentual cada tres sílabas[29].

No se trata ahora de describir los intentos de versificación silabotónica en español, que podrán encontrarse más adelante entre los tipos de verso regular uniformemente acentuados. Con el reconocimiento del silabotonismo en español tienen que ver —aparte de las constantes observaciones de los tratadistas de todos los tiempos acerca de la importancia del acento— afirmaciones como las siguientes, de Pedro Henríquez Ureña y Amado Alonso:

[29] De los 380 hemistiquios que componen los 190 dodecasílabos de este poema de Espronceda, solamente seis (vv. 148, 160, 277, 285, 286, 293) no presentan acentuada la 2.ª sílaba. Es clara la voluntad de que el ejemplo de verso manifieste lingüísticamente las exigencias acentuales del modelo anfibráquico a que obedece en este caso el ritmo. Esto es propio de una época en que se están ensayando nuevos tipos acentuales de verso regular. Evita también Espronceda la posibilidad de sinalefa entre 6.ª y 7.ª (1.ª del segundo hemistiquio) sílabas —solamente en el v. 120 hay esta posibilidad—, así como que el acento en 5.ª coincida con el de palabra aguda o esdrújula. El carácter compuesto del verso, pues, está muy artificiosamente conseguido, y se funda siempre en la manifestación lingüística, no en el esquema métrico.

> Pero en el interior del verso hay también, generalmente, palabras acentuadas. Estos acentos no tienen valor rítmico fijo mientras los versos no pasan de nueve sílabas (1977: 234)[30].

En los versos de diez sílabas, según los mencionados autores, sí son obligatorios algunos acentos interiores. Mario Méndez Bejarano puede hacer la siguiente observación, que tiene que ver con el distinto carácter de los versos de arte mayor y de arte menor:

> La ley general para los versos de arte menor, se reduce a que el acento ha de cargar en la penúltima sílaba si no fueren agudos, y renunciamos a señalar los demás lugares en que, según los preceptistas, deben colocarse los acentos, porque ni existe razón que justifique las reglas, ni las han observado nuestros autores clásicos (1907: 103)[31].

Como clases de versificación *irregular* o *amétrica*[32], que describiremos con cierto detalle más adelante, cabe mencionar la *tónica*, la *fluctuante*, la *cuantitativa* y la *libre*. En la versificación en que el acento es el factor rítmico determinante (*versificación tónica*) pueden diferenciarse dos clases: la acentual y la silabotónica de cláusulas.

> Por ende, monarcha, señor valeroso,
> el regio cetro de vuestra potencia
> fiera mesclando rigor con clemencia,
> por que vos tema qualquier criminoso,
> e los viles actos del libidinoso
> fuego de Venus del todo se maten,
> e los humanos sobre todo caten
> el limpio cathólico amor virtuoso.
>
> **Juan de Mena**, *Laberinto de Fortuna*, CXIV

[30] Ponen como ejemplo los eneasílabos de Rubén Darío con que empieza «Canción de otoño en primavera». Pero podrían ponerse también ejemplos de eneasílabos de tipo silabotónico (recuérdense los de Espronceda en *El estudiante de Salamanca*, con acento en 2.ª, 5.ª y 8.ª), ya que, en su cultivo moderno, es un verso ensayado en primer lugar con tipos rítmicos muy definidos, y solo con el Modernismo se libera de los esquemas acentuales estrictos (Domínguez Caparrós, 1985). De todas formas, se trata de un caso fronterizo que habría que analizar más detalladamente, teniendo siempre claro que es un verso no muy usado, y este problema se enlaza con el de la frontera entre verso de *arte menor* y de *arte mayor* (Domínguez Caparrós, 1975: 234-235; 1985: 182-183). Dicha frontera coincidiría con la de verso regular *silábico* y verso regular *silabotónico*.

[31] También O. Bělič (1975: 77-107) defiende la existencia de silabotonismo en los versos silábicos españoles. Este mismo autor ha tratado más extensamente la cuestión en el contexto del silabotonismo de las principales versificaciones europeas (1999: 344-503).

[32] Esta versificación se caracteriza por el tipo de axis que R. de Balbín (1962) llama *heteropolar*.

Los versos de Juan de Mena, que son irregulares, están compuestos de dos hemistiquios (de 5 o 6 sílabas), y entre el acento final del hemistiquio y el anterior, si lo hay, median dos sílabas átonas[33].

¡Ya viene el cortejo!
¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines.
La espada se anuncia con vivo reflejo;
ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines.
Ya pasa debajo los arcos ornados de blancas Minervas y Martes,
los arcos triunfales en donde las Famas erigen sus largas trompetas,
la gloria solemne de los estandartes
llevados por manos robustas de heroicos atletas.

Rubén Darío, «Marcha triunfal»

Los versos de Rubén Darío tienen desigual número de sílabas, y, además, no es proporcional (par o impar) la relación entre ellos (hay versos de 21, 15, 6, y 12 sílabas); pero se explican por la repetición de grupos (cláusulas rítmicas) de tres sílabas con acento en la segunda. Es un ejemplo de versificación silabotónica irregular.

Los grandes e los chicos fuera salto davan,
al sabor del prender de lo ál non pienssan nada,
abiertas dexan las puertas que ninguno non las guarda.
El buen Campeador la su cara tornava,
vio que entrellos e el castiello mucho avié grant plaça,
mandó tornar la seña, a priessa espoloneavan.

Poema de Mio Cid

Los versos del ejemplo del *Poema de Mio Cid* (I, 591-596) oscilan entre las 16 y las 13 sílabas, y se organizan en dos hemistiquios que son variables en su extensión silábica. Menéndez Pidal, como se verá más adelante, ha establecido unas leyes para los límites y frecuencias de la oscilación.

Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,
espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!

[33] Las reglas del verso acentual de Juan de Mena son bastante complicadas, y han sido muy estudiadas, como habrá ocasión de ver más adelante. Una muestra del verso español sin número fijo de sílabas, pero con acentuación marcada, puede verse en la antología de la versificación rítmica que publicó en 1919 Pedro Henríquez Ureña.

Porque llega el momento en que habrán de cantar nuevos himnos
lenguas de gloria. Un vasto rumor llena los ámbitos;
mágicas ondas de vida van renaciendo de pronto;
retrocede el olvido, retrocede engañada la muerte;
se anuncia un reino nuevo, feliz sibila sueña
y en la caja pandórica de que tantas desgracias surgieron
encontramos de súbito, talismánica, pura, riente,
cual pudiera decirla en sus versos Virgilio divino,
la divina reina de luz, ¡la celeste Esperanza!

Rubén Darío, «Salutación del optimista»

Estos versos, que se cuentan entre los ejemplos de intentos de aclimatación del verso clásico en español, quieren imitar la cadencia del hexámetro, y producen un tipo de versificación irregular que no extraña ver calificada de *verso libre*, «cuya larga serie fluctuante sugiere de modo vago el rumor del hexámetro» (Henríquez Ureña, 1961: 240). Con todo, es muy frecuente hablar de ellos como ejemplos de hexámetro español.

El sol cansado de vibrar en los cielos
resbala lentamente en los bordes de la tierra,
mientras su gran ala fugitiva
se arrastra todavía con el delirio de la luz,
iluminando la vacía prematura tristeza.

Vicente Aleixandre, *Sombra del paraíso*

Los versos de Vicente Aleixandre, ejemplo de la moderna versificación libre, son irregulares en su número de sílabas (entre 10 y 16), y no se percibe un orden de acentos ni una división en hemistiquios de extensión aproximada.

Capítulo 4
LA SÍLABA

4.1. LOS ELEMENTOS DEL VERSO ESPAÑOL

Hemos aludido antes ya al hecho de que el verso es una manifestación rítmica de *elementos que tienen relevancia en la lengua*. Así, si en las lenguas románicas las diferencias cuantitativas no tienen valor fonológico —es decir, no se diferencian significados por las variaciones cuantitativas de las sílabas—, difícilmente podrá basarse en la cantidad su sistema métrico. El caso contrario es el representado por las lenguas clásicas, griego y latín, cuya métrica es cuantitativa.

En la versificación castellana, como ya sabemos, son elementos lingüísticos susceptibles de constituir factores rítmicos los siguientes: la *sílaba*, el *acento*, la *pausa* y el *timbre*. Según el tipo de verso, se ordenarán rítmicamente todos o alguno de estos elementos.

Si, por un lado, el sistema métrico utiliza rítmicamente elementos propios del sistema lingüístico, por otro, el ritmo —*dominante* en el lenguaje versificado— ejerce un papel a veces deformador y desautomatizador, que supone una violencia sobre el lenguaje. Son ejemplo de esta presencia deformadora del ritmo las licencias y características propias del sistema métrico en relación con cada uno de los factores rítmicos (diéresis, acentuación y desacentuación rítmica, equivalencias a final de verso...). Vamos a estudiar ahora cada uno de estos factores rítmicos.

4.2. LA SÍLABA MÉTRICA

La sílaba métrica es la unidad cuantitativa en muchas manifestaciones del verso castellano, donde su número está regulado por normas métricas que fijan límites precisos o fluctuantes, según las clases de versificación (regular o irregular) a que nos hemos referido antes. La sílaba métrica se establece en la cadena rítmica —es, por tanto, un hecho fonético— y, en función de un esquema métrico, se ve afectada por los fenómenos de la *sinalefa*, la *sinéresis*, el *hiato* y la *diéresis*, que luego describiremos.

El hecho de que la *sílaba métrica* se funda en la pronunciación de la cadena hace necesario que tenga que ser diferenciada de la *sílaba fonológica*, producto del análisis fonológico que toma en cuenta el nivel de la palabra. En castellano, por ejemplo, el *núcleo compuesto* (el de la sílaba con más de una vocal) del interior de la palabra solo puede tener dos o tres vocales —luego la sílaba fonológica no puede tener más de tres vocales—, y, sin embargo, en la pronunciación de palabras contiguas pueden encontrarse sílabas de hasta cinco vocales: *envidio a Eulogio* (en-vi-dioaeu-lo-gio) (Canellada y Madsen, 1987: 41-42, 48).

En principio, pues, hay que decir que, en castellano, la sílaba métrica coincide con la *sílaba fónica*, la sílaba en la pronunciación culta correcta. Por eso T. Navarro Tomás (1968: 149) puede remitir al testimonio de los buenos poetas modernos cuando se trate de la pronunciación de las vocales agrupadas, por ejemplo, «donde siempre hay vacilaciones, muy difíciles de reducir a reglas fijas». Bien es verdad que el poeta tiene en cuenta, entre otras (como el tono o el lugar de la palabra), también las razones métricas para el uso del hiato y la sinéresis (1968: 159). Lo que importa destacar es que el verso tiene valor como norma en la pronunciación culta[34], y cabría concluir que el verso puede forzar una pronunciación, la cual se hace posible desde el momento en que la usa el poeta de buen oído. Veamos un ejemplo:

> Y quedar del licor süave y rico
> el pancho lleno, y ser de allí adelante
> poeta ilustre, o al menos magnifico.
>
> **Cervantes**, *Viaje del Parnaso*

El tercero de los versos citados, que, por la inercia rítmica, debe medirse como endecasílabo, como verso, pues, de once sílabas métricas, tiene, sin embargo, catorce sílabas fonológicas. Su medida en sílabas métricas es: poe [sinéresis] - tai [sinalefa] - lus - tre [hiato] - oal [sinalefa] - me - nos - mag - ni - fi - co. Aparte del desplazamiento del acento de la palabra *magnífico* a una sílaba posterior (*diástole*) —si no, no rimaría con *rico*—, en el verso hay una sinéresis, dos sinalefas y un hiato.

---

[34] Dice T. Navarro Tomás (1968: 149): «El oído de un buen poeta es siempre un excelente guía en lo que se refiere, dentro de su idioma, al acento y al cómputo silábico de las palabras». Para el estudio de la sílaba, véanse: Navarro Tomás (1968: 147-179), Real Academia Española (1973: 47-63, 89-101), Canellada y Madsen (1987: 41-62). Para la sílaba métrica, en concreto, véanse: F. Robles Dégano (1905: 85-104; 212-360), Navarro Tomás (1959: 13-18), Balbín (1962: 61-94), Foster (1968). Para las opiniones de los teóricos de la métrica anteriores al siglo XX, en relación con la sílaba métrica, véanse: E. Díez Echarri (1949: 125-131), J. Domínguez Caparrós (1975: 189-222).

En conclusión, podemos decir que la sílaba métrica muy frecuentemente no coincide con la sílaba producto del análisis fonológico, y sí con la del análisis fonético.

4.2.1. Sinalefa

El esquema métrico determina la forma en que fenómenos como la sinalefa, el hiato, la sinéresis y la diéresis aparecen en el verso. *La sinalefa es la reunión, en una sílaba, de dos o más vocales contiguas que pertenecen a palabras distintas*. La sinalefa es fenómeno normal en la pronunciación castellana, y las condiciones de su existencia son bien analizadas por los tratados que estudian la fonética del habla común (Navarro Tomás, 1968: 69-72; 147-158; Canellada y Madsen, 1987: 53-60).

En principio, dos vocales, iguales o distintas, siempre pueden unirse en una sílaba por sinalefa. Si no se hace, será por razones de tono enfático, o por el lugar que ocupe en el verso, por ejemplo. Es decir, en el verso puede no hacerse sinalefa por razones métricas.

En segundo lugar, para que tres o más vocales pertenecientes a más de una palabra formen una sílaba métrica, es imprescindible que el orden de disposición de las mismas vaya de la más abierta a la más cerrada, o de la más cerrada a la más abierta, o que la más abierta esté en el centro. No pueden unirse, pues, si la vocal más cerrada está rodeada de vocales abiertas.

En tercer lugar, cuando en el grupo de más de dos vocales aparecen en posición interior las conjunciones *e, o*, la sinalefa de las tres vocales, aunque posible, es violenta. Recordemos el verso antes citado de Cervantes, *poeta ilustre, o al menos magnífico*, donde no hay sinalefa de las tres vocales en *ilustre, o al*, sino solamente entre *o al*. Veamos algunos ejemplos:

> Este pues centro era
> meta umbrosa al vaquero convecino,
> y delicioso término al distante,
> donde, aún cansado más que el caminante,
> concurría el camino.
>
> **Góngora**, *Soledad Primera*

En el primer verso (heptasílabo), no hay sinalefa en *centro era*, porque el acento final de verso en *era* no favorece la formación de una sola sílaba métrica.

En el segundo verso encontramos dos sinalefas: *me-taum-bro-saal*. En el tercer verso hay sinalefa en *término al (tér-mi-noal*); y en el cuarto se encuentra una sinalefa de tres vocales, con la vocal más abierta (*a*) en el centro (*don-deaun*), y otra de dos (*queel*). En el último verso, la sinalefa junta en una sílaba *a el* (*con-cu-rrí-ael*). El mismo Luis de Góngora nos ofrece un ejemplo de sinalefa de cuatro vocales (*no-vioaun*) en el siguiente verso: *que parientas del novio aun más cercanas* (*Soledad Primera*, v. 620).

En el verso de José de Espronceda, *encubre el cielo y amontona el viento* (*El estudiante de Salamanca*, v. 314), hay tres sinalefas: *breel, ya, nael*. Obsérvese cómo en el grupo *cielo y amontona* no se forma una sinalefa de tres vocales, porque la conjunción *y* tiene el grado de menor abertura y, al estar en el centro, imposibilita la sinalefa. El mismo Espronceda nos brinda en el siguiente verso un ejemplo de no realización de sinalefa, por razones rítmicas, entre *lamento, ¡ay!*, en el endecasílabo: *lamento ¡ay! que llaga el corazón* (*El estudiante de Salamanca*, v. 330)[35].

No hay que olvidar que cuando la *h-* al principio de palabra representa la pronunciación como aspirada de la *f-* inicial de la palabra latina que está en el origen de la castellana, entonces no se puede hacer sinalefa. Todavía en el siglo XVI se aspira la *h-* en Castilla la Nueva. Así, por ejemplo, en los siguientes versos, del soneto XXIII de Garcilaso: *cubra de nieve la hermosa cumbre, / por no hacer mudanza en su costumbre*; no hay sinalefa en *la hermosa*, ni en *no hacer*, porque la *h-* procede de *f-* (*formosa, facere*) y se aspiraba, es decir, se pronunciaba como consonante.

Aunque en lo dicho sobre la sinalefa hemos destacado lo que la une con la pronunciación normal del español, no hay que olvidar nunca el carácter métrico del fenómeno cuando se produce en el verso. Esto quiere decir que en la sinalefa hay mucho de convención métrica también; si no, no se entendería que en el

[35] La pronunciación de las vocales en la sinalefa puede resolverse en la *reducción* de una de ellas (*est(e)amigo*), es decir, en un relajamiento de su timbre, o en la *diptongación* (*lainfeliz*), o en la *elisión*, es decir, la pérdida de una de ellas (*casi estaba* = *casistaba*) (Canellada y Madsen, 1987: 54, 56-58). Aquí puede estar la razón de que, quizá por influencia italiana, se representen, en las primeras ediciones, como elisión algunas sinalefas de los versos de Garcilaso y de Fernando de Herrera. Nebrija explica la pronunciación de las vocales de la sinalefa como elisión: «Acontece muchas vezes que cuando alguna palabra acaba en vocal, e si se sigue otra que comiença esso mesmo en vocal, echamos fuera la primera dellas, como Juan de Mena en el *Labirintho*:

Hasta que al tiempo de agora vengamos;

después de *que* e *de* síguesse *a*, i echamos la *e*, pronunciando en esta manera: *Hasta qual tiempo dagora vengamos*» (1981: 149). Se leerán con provecho los estudios de Celso Cunha, a propósito de sinalefa, hiato y elisión en la versificación gallego-portuguesa medieval y en el siglo XVI, incluidos en su recopilación de estudios de versificación (Cunha, 1982). En M. Esgueva Martínez (2008: 73-129) se encuentran los resultados del análisis de las sinalefas en 11.610 versos de 131 autores.

cómputo silábico se haga sinalefa entre palabras separadas por una división lógica como la marcada por coma, punto y coma, punto y seguido, o punto y aparte. En el teatro clásico español, se puede hacer sinalefa entre el habla de dos personajes distintos[36]. De los tres octosílabos siguientes, los dos últimos (*notable. Escúchame a mí. / Ya te escucho. Advierte… Di.*) se reparten en cinco intervenciones distintas, y en dos ocasiones hay sinalefa entre el habla de dos personajes diferentes (*no-ta-blees-cú-cha-me; es-cu-choad-vier-te*).

Alcino ¡Juro por Apolo que es
notable!
Fileno Escúchame a mí.
Alcino Ya te escucho.
Fileno Advierte...
Alcino Di.

Lope de Vega, *El Perseo*

Desde el momento en que la sinalefa es un recurso que el poeta utiliza con libertad, se convierte en un instrumento de la expresividad del verso. En este sentido, hay que destacar que el empleo de la sinalefa supone una sobrevaloración de la unidad melódica del verso y un ensanchamiento de su capacidad para el contenido conceptual (Dámaso Alonso, 1971: 76-77), pues, como ya dijera Miguel Antonio Caro, las concentraciones de la sinalefa sirven «para ganar sílabas y hacer nutridos y sustanciosos los versos» (Domínguez Caparrós, 1975: 200). Ejemplos expresivos de endecasílabos con varias sinalefas son los siguientes:

la tierra, el campo, el río, el monte, el llano (Garcilaso, *Égl. II*, 1721)
el monte, el campo, el soto y el ganado (Garcilaso, *Égl. III*, 346)
en fuego, en hielo, en hombre vivo y muerto (D. Hurtado de Mendoza, *A Dafne*, 8)
en esperança, en miedo, en risa, en llanto (Herrera, *A 'La Psique' de Malara*, 14)
su pecho inunda, o tarde, o mal, o en vano (Góngora, *Polifemo*, 63)
entre naranjo y cedro y roble y sauce (R. Darío, *La nube de verano*, 55)

[36] Hay un evidente desajuste entre la estructura métrica y la producción oral del texto en el teatro, donde incluso la sinalefa puede afectar a palabras que pertenecen a escenas distintas. Resulta muy difícil imaginar que dos actores puedan repartirse una sílaba métrica en la pronunciación real. Véase Ángel López Fernández (1988). Josefina García Aráez (1991: 20) aconseja que el primer actor prepare la entrada del segundo de forma que pueda realizarse la sinalefa.

4.2.2. Hiato

Se llama *hiato* en métrica a la pronunciación en sílabas diferentes de las vocales final e inicial de palabras contiguas. Se trata del fenómeno contrario a la sinalefa, y por eso ha sido llamado también *dialefa* (Baehr, 1962: 46)[37]. El acento rítmico muy marcado en una de las vocales suele favorecer el hiato. Así ocurre en el verso de Espronceda*, y huyó su alma a la mansión dichosa* (*El estudiante de Salamanca*, v. 427), donde el acento rítmico muy marcado en la cuarta sílaba del endecasílabo favorece el hiato *su / alma*.

Dado que la sinalefa está de acuerdo con una tendencia de la pronunciación, el hiato supone una oposición a tales hábitos, y, por lo que tiene de elección, se convierte en recurso estilístico que el poeta puede utilizar en función de la expresividad buscada. Donde haya un hiato hay una oportunidad para destacar la expresión. Los dos hiatos del siguiente endecasílabo de Cervantes, que destacan *él* y *ella*, son muy expresivos: *necio él, dura ella y vos no amante* («De Solisdán a Don Quijote de la Mancha», 14, *Quijote I*).

4.2.3. Sinéresis

La *sinéresis* consiste en la unión, para formar una sílaba métrica, de dos vocales contiguas que no forman diptongo en el interior de una palabra. En el verso de Góngora, *de nocturno Faetón carroza ardiente* (*Soledad Primera*, v. 655), hay sinéresis en *Faetón*, pues la sílaba métrica *fae* reúne dos vocales en interior de palabra que gramaticalmente no forman diptongo. La descripción del uso de la sinéresis en la pronunciación española puede encontrarse en los tratados de fonética (Navarro Tomás, 1968: 66-69, 150-169; Canellada y Madsen, 1987: 51-53).

Pero en el verso influyen además factores de índole rítmica, aparte de los emocionales y expresivos, que hacen muy difícil dar normas para su empleo en la versificación (Navarro Tomás, 1959: 14, 16-17). Se trata de una posibilidad estilística, y hay quienes como Ricardo Jaimes Freyre (1974: 228-229) conde-

[37] En las descripciones fonéticas de la pronunciación, *hiato* significa también la pronunciación en sílabas distintas de vocales contiguas en interior de palabra. Como veremos, en la terminología métrica estos casos se reparten de la siguiente manera: *diéresis*, si las vocales separadas en la escansión o medida del verso forman diptongo, y *azeuxis* (Robles Dégano, 1905), si se trata de vocales que no forman diptongo y que tampoco se unen en sinéresis. Un buen modo de analizar hiatos y sinalefas lo ofrecen los ejemplos de D. C. Clarke (1949: 105 ss.).

nan, sin ninguna atenuante, la sinéresis, hasta el punto de decir que no hay verso bueno con ella[38].

4.2.4. Diéresis

La *diéresis* consiste en deshacer un diptongo y pronunciar sus vocales en dos sílabas distintas. El empleo de la diéresis es propio de un uso culto del lenguaje, y, al oponerse a las tendencias naturales de la pronunciación, es artificio de gran expresividad en el verso, frecuentemente relacionado con la expresividad que se asocia a la onomatopeya (Aguado, 1923-1925; Baehr, 1962: 43). En la edición de textos en verso puede marcarse ortográficamente la diéresis con el signo de la *diéresis* o *crema* sobre la primera de las dos vocales: *süave*, *rüido*. El verso endecasílabo de Góngora, *que abrevïara el Sol en una estrella* (*Soledad Primera*, v. 665), deshace, por diéresis, el diptongo de la forma verbal *abreviara*[39]. Lope de Vega mide como trisílaba la palabra *sueco* en el verso endecasílabo *el libio atentamente y el sueco* (*Rimas de Tomé de Burguillos*, en el poema que empieza «Cisne Palavicino», v. 50).

No es raro encontrar desaconsejado su uso (Aguado, 1923-1925: 449-450; Riquer, 1950: 9-10; Jaimes Freyre, 1974: 228), aunque tampoco falta quien destaca su capacidad para «lograr un efecto espiritual previsto», y, por tanto, revela destreza y maestría en quien sabe utilizarla (Obligado, 1964: 12). La duplicidad en el verso de formas de una misma palabra con diéresis y sin diéresis (*suave, cruel, ruina, ruido, viuda*...) indica la influencia del ritmo métrico. La duplicidad se encuentra en la obra de un mismo autor e incluso en un mismo poema, como en la Égloga I de Diego Hurtado de Mendoza, donde leemos los dos versos siguientes (vv. 17, 63): *llamando al cielo cruel y matador*; *a entrambos se mostró crüel el cielo*.

---

[38] Una presentación de conjunto del uso de la sinéresis en la poesía española, y de las teorías sobre la misma, puede leerse en Joaquín Balaguer (1954: 243-266).

[39] Si en este caso tiene un valor expresivo, no puede defenderse que sea icónico, pues el hecho de aumentar en una sílaba va precisamente en sentido distinto del significado de la palabra *abreviar*. Cuando se habla de valor onomatopéyico a propósito de la diéresis, es porque se piensa en el ejemplo muy frecuente de la palabra *rüido*. Dámaso Alonso (1935: 236-238) ha notado la progresión del uso de la diéresis en la segunda época de Góngora, y cómo el poeta cordobés se sitúa en el extremo de la progresión Mena-Garcilaso-Herrera. La terminología y el uso referidos a la diéresis presentan problemas de distinta naturaleza que tienen que ver con la sílaba métrica y distintas maneras de concebirla en los tratados de métrica. Véase una introducción a estas cuestiones en nuestros trabajos sobre la diéresis (2003) y sobre vocales contiguas en interior de palabra (2012).

4.2.5. La cantidad de la sílaba métrica

El prestigio de las lenguas clásicas, con su poesía basada en sistemas de versificación cuantitativa, donde las sílabas se dividen en largas y breves (la sílaba larga tiene una duración equivalente a la de dos breves), ha hecho que desde el principio de las teorías sobre el verso español se haya planteado la cuestión de si nuestra versificación puede imitar la cuantitativa clásica, y si esa imitación puede basarse en una distinción de sílabas largas y breves. Los detalles de la discusión pueden encontrarse en la historia de las teorías métricas (Díez Echarri, 1949: 146-153, 268-304, 313-348; Domínguez Caparrós, 1975: 111-120, 133-143, 205-222). Los análisis llevados a cabo por Navarro Tomás, de los que puede verse una síntesis en su manual de pronunciación (1968: 197-207), han dejado planteado el problema en sus justos términos: hay diferencias de duración entre las sílabas del español, pero dependen de las circunstancias rítmicas, psíquicas o sintácticas; en igualdad de circunstancias, es más larga la sílaba acentuada, la que se compone de tres o cuatro elementos, y sobre todo la que lleva un acento enfático; la cantidad de las sílabas no tiene un valor fonológico, no hace que cambie el significado de la palabra, y no se ha aprovechado como elemento rítmico en una organizada sucesión de sílabas largas y breves[40].

4.3. EQUIVALENCIA DE FINALES AGUDOS, GRAVES Y ESDRÚJULOS

El verso castellano adopta el modelo de la terminación de sílaba acentuada seguida de sílaba átona, es decir, de terminación llana o grave.

Esto quiere decir que si un verso termina en palabra aguda, se añade una sílaba más para determinar el número de sílabas métricas. Si termina en esdrújula, se resta una sílaba, que, atendiendo a lo que ocurre en la rima asonante, es la sílaba postónica. Por tanto, los finales agudos, graves y esdrújulos se hacen equivalentes, y el final llano es el modelo, el que fija el número de sílabas, que da nombre al verso.

> Mas luego cesa el estrépito
> y en silencio, en muda paz

[40] La única función que Navarro Tomás asigna a la cantidad en el verso es la de «dar regularidad a la duración de los intervalos comprendidos entre los acentos rítmicos» (1968: 207). Esto se entiende lógicamente en el contexto de su original propuesta de análisis del ritmo acentual del verso, a la que nos referiremos más adelante.

todo queda, y desparece
de súbito la ciudad.

Espronceda, *El estudiante de Salamanca*

Los cuatro versos del ejemplo son octosílabos, a pesar de que después del acento final, que va en séptima sílaba, haya dos, una o ninguna sílaba. A *Epístolas y poemas* (1885), de Rubén Darío, pertenece la siguiente décima, donde se mezclan octosílabos con finales agudos, graves y esdrújulos:

¡Lloriqueos en el cántico,
salmodias y triste queja!
Esto conocer os deja
que es algún vate romántico,
vaporoso y aeromántico,
de mucha imaginación,
el que os hará gracia con
las coplas de su talento...
Señores, ¿sabéis el cuento
del gaitero de Gijón?

La equivalencia de finales agudos, graves y esdrújulos se da también al final del primer hemistiquio de los versos compuestos:

¿Te sientes con la sangre de la celeste raza
que vida con los números pitagóricos crea?

Rubén Darío, »A Juan Ramón Jiménez»

El primer hemistiquio, heptasílabo, del segundo alejandrino (catorce sílabas) termina en la palabra *números*, esdrújula.

Jesús, incomparable perdonador de injurias,
óyeme sembrador de trigo, dame el tierno
pan de tus hostias; dame, contra el sañudo infierno,
una gracia lustral de iras y lujurias.

Rubén Darío, «Spes»

El primer hemistiquio heptasílabo de los versos alejandrinos segundo y cuarto termina en palabra aguda (*sembrador, lustral*).

En la teoría métrica tradicional se ha explicado la equivalencia de finales agudos, graves y esdrújulos como un caso de pervivencia de la antigua cantidad silábica (una sílaba larga se hace equivalente de dos breves), como un efecto de la pausa, o como una prueba de que el verso termina realmente en la última sílaba acentuada (Domínguez Caparrós, 1975: 177-187).

Las modernas investigaciones, fundadas en mediciones experimentales, hablan de un ajuste del final de verso a la duración de un pie troqueo o final de palabra llana (Canellada, 1949: 183) —incluso se puede desdoblar la vocal tónica final (Canellada y Madsen, 1987: 83)— o de una equivalencia de sensación temporal, más que de una equivalencia temporal exacta (Quilis, 1970)[41].

Las palabras sobresdrújulas —formas compuestas en que el acento cae en posición más alejada del final que la antepenúltima sílaba— se hacen agudas cuando se integran en el esquema rítmico del verso (Navarro Tomás, 1968: 196; Díez Echarri, 1949: 134-135; Dorothy C. Clarke, 1952c: 281). Navarro Tomás trae el siguiente ejemplo de Lope de Vega:

> Si el rey menester hubiere
> dineros, pidamelós,
> porque de marcos de plata
> tengo lleno un torreón[42].

[41] Un extenso estudio de la cuestión es el debido a Manuel Graña Etcheverry (1957), que parte de una comparación con el portugués, trata de la historia de las teorías más importantes sobre el asunto desde Nebrija hasta Robles Dégano, toma en cuenta las experiencias de las medidas de versos de Rubén Darío realizadas por Navarro Tomás, y llega a la conclusión de que el problema no es una cuestión de equivalencia, porque al verso —concebido como sucesión de pies, es decir, grupos de sílabas con el acento en un lugar determinado— solo le importa el último acento, que indica la necesidad de retorno (1957: 43). Por eso es partidario de adoptar la forma portuguesa de análisis rítmico: el lugar del último acento da nombre al verso; y, así, el verso que en español llamamos octosílabo debía ser calificado mejor de heptasílabo, pues lleva el último acento en la séptima sílaba. Miguel Agustín Príncipe, tratadista de mediados del siglo XIX, ya había sostenido una tesis semejante (Domínguez Caparrós, 1975: 183). Y antes, en el siglo XVII, Juan Caramuel (1665) contaba las sílabas del verso desde la primera hasta la última acentuada, incluida. Así, el octosílabo es heptasílabo, pues lo que siga al último acento es indiferente rítmicamente. La lista de versos va del trisílabo o trímetro (el tetrasílabo) hasta el decatetrasílabo o decatetrámetro (el pentadecasílabo); el endecasílabo es decasílabo o decámetro, pues en su terminología endecasílabo o endecámetro es el dodecasílabo.

[42] El gramático del siglo XIX, Vicente Salvá, inventó una redondilla para mostrar que es posible la rima entre una palabra esdrújula y otra sobresdrújula (Domínguez Caparrós, 1975: 313). Dice así:

> Es cierto que no encontrándosele
> las alhajas que robó,
> sin justicia el rey obró
> a la muerte condenándole.

También se hacen agudas las formas verbales imperativas o exhortativas esdrújulas con pronombre enclítico, como muestran los dos ejemplos siguientes de Miguel de Cervantes:

> Justo es escuchar al reo:
> Amurates, óyele.
> Digas, que yo escucharé.
> Que se disculpe deseo.
>
> *La gran sultana* (vv. 2717-2720)

> Yo a Manfredo le diré
> que a la patria te volviste.
> Mas, ¿qué gente es esta? ¡Ay triste!
> No sé; disimúlate.
>
> *El laberinto de amor* (vv. 1344-1347)

En la práctica de los poetas la mezcla de versos llanos con los agudos y los esdrújulos ha sido valorada de forma variada en distintas épocas. Así, por lo que se refiere al uso de heptasílabos y endecasílabos, tanto los agudos como los esdrújulos eran empleados sin muchas restricciones durante la primera mitad del siglo XVI. Después empiezan a formularse las reglas métricas de estos versos, y se censura la mezcla de los endecasílabos agudos o esdrújulos con los llanos. Bien es verdad que pueden escribirse, por puro artificio, poemas, especialmente sonetos, solo en versos agudos o en versos esdrújulos. La conclusión de Dorothy C. Clarke (1939), al estudiar esta cuestión en el Siglo de Oro, es que mientras que los poetas no ven mal la aparición ocasional de un agudo o un esdrújulo, los críticos se embarcan en un vano intento de condena del agudo, y miran con mucho recelo frecuentemente al esdrújulo (Clarke, 1939: 684). Ante la cuestión de si es lícito mezclar en la versificación de origen italiano el verso llano, el agudo y el esdrújulo, dice Emiliano Díez Echarri (1949: 232) que Herrera y Juan de la Cueva se declaran enemigos de tal uso, mientras que otros tratadistas de los siglos XVI y XVII, como Sánchez de Lima, Rengifo, Carvallo y Caramuel, «con más o menos atenuaciones, lo aprueban».

En los siglos XVIII y XIX se repiten, entre los tratadistas, las reticencias hacia la mezcla de versos llanos con agudos o esdrújulos. Ciertos temas —asuntos jocosos—, o la búsqueda de una simetría en su aparición parecen condicionar la aceptación de tales versos. Su mezcla por parte de los poetas románticos, especial-

mente Espronceda en *El diablo mundo*, no mereció la aprobación de los tratadistas (Domínguez Caparrós, 1975: 184-187)[43].

Se considera el esdrújulo como peculiar de los versos de origen italiano introducidos en España en el siglo XVI, pero no faltan ejemplos, aunque raros, en época anterior, tanto en octosílabos como en *versos de arte mayor* o de Juan de Mena. También hay mezcla de asonancia llana y esdrújula en el *Poema del Cid* o en la *Vida de Santa María Egipciaca*. Y en poemas de la lírica cortesana del siglo XV hay rimas esdrújulas conscientemente empleadas. Esta cuestión ha sido estudiada por Dorothy C. Clarke (1941).

Emilio Carilla (1949) traza el panorama del empleo del verso esdrújulo en América, donde pueden distinguirse tres etapas: siglos XVI y XVII, con brillo especial en la poesía de sor Juana Inés de la Cruz; el siglo XVIII, cuando, por influencia del italiano Metastasio, se emplea el esdrújulo sin rima y combinado con llanos y agudos; el siglo XIX, cuando el uso del verso esdrújulo sigue el

[43] Francisco Rico (1983) ha estudiado el uso del verso agudo en el siglo XVI y comprueba la tesis –sostenida ya en 1939 por Dorothy C. Clarke– del triunfo del endecasílabo llano en la segunda mitad del siglo. A medida que se perfecciona la métrica italianizante, se tiende a usar menos el verso agudo (1983: 531). Harry W. Hilborn (1942) ha estudiado el empleo de los versos agudos en Calderón, quien sigue el uso común en los poetas de su época –mezcla raramente los versos agudos y llanos rimados en endecasílabos y heptasílabos–, pero es original en que los pasajes escritos completamente en versos agudos no son cómicos, sino solemnes. Caramuel, en la segunda edición de su *Rhythmica* (1668: 635-637), defiende el uso de finales agudos en el soneto, incluso de tema serio, con ejemplos de Quevedo, Lope y Góngora, hasta con mezcla de agudos y llanos. Los versos agudos aparecen también en versos menores, como en los octosílabos de la redondilla siguiente, sin nombre de autor:

A las tres Personas que
Vna cosa son en la
Deidad, y Sustancia, da
Gloria, y honra nuestra Fe.

Roger D. Bassagoda (1953), después de unas consideraciones generales sobre la estilística de la rima aguda y su uso en el siglo XVII y en el Neoclasicismo, centra su estudio en el análisis de ejemplos de versificación romántica de los españoles José Zorrilla (1817-1893) y Juan Arolas (1805-1849), el argentino José Mármol (1815-1871) y el colombiano José M.ª Torres Caicedo (1830-1889). Los capítulos XII y XIII de Rengifo (1606: 15-17) tratan la cuestión de los versos agudos y esdrújulos. Los versos tradicionales españoles (octosílabo, su quebrado tetrasílabo, hexasílabo y verso de arte mayor) admiten los finales agudos. Las composiciones en versos italianos (endecasílabo y heptasílabo), aunque aceptan de vez en cuando los finales agudos, son más llenas y graves sin estos versos «claudicantes y mudos». En cuanto a los esdrújulos, dice Rengifo no haber visto que se compongan coplas redondillas (en versos españoles) con terminaciones esdrújulas, aunque no habría que censurar al poeta que lo hiciera, especialmente si acompaña la música. Endecasílabos y heptasílabos, por su parte, pueden terminar en esdrújulo. De hecho, Rengifo incorpora en su tratado un apartado para la rima esdrújula: «Silva de consonantes esdrújulos» (1606: 273-293). Manuel Sánchez de Lima (1580), autor de la que se considera primera poética del nuevo verso español de origen italiano, dedica un espacio al verso esdrújulo -manera nueva en España, en forma de verso suelto-, señala la escasez de esdrújulos en nuestra lengua -dice no haber encontrado más de 600- y pone un ejemplo de más de 80 endecasílabos esdrújulos. Para la historia del uso del verso agudo y del esdrújulo, véase A. Alatorre (2007:193-350). Sobre la consideración y el uso del endecasílabo agudo y del esdrújulo, véase A. Pardo (2006, 2008).

modelo de *Il cinque maggio* de Manzoni (Carilla, 1949: 179-180)[44]. Véanse también las notas que sobre el verso esdrújulo trae Joaquín Balaguer (1954: 98-104).

El poeta y canónigo de Gran Canaria, Bartolomé Cairasco de Figueroa (1540-1610), autor de unas vidas de santos, cuyo título es *Templo de la Iglesia militante* o *Flos Sanctorum* (1602), elogiado por Cervantes, figura en la historia de la métrica española como el máximo cultivador del verso esdrújulo en el Siglo de Oro. Véase una muestra de los versos esdrújulos escritos por el canónigo canario:

> Huyan de aquí romances paralíticos,
> sonetos disonantes y perláticos,
> canciones locas, redondillas éticas,
> seguidillas frenéticas,
> esdrújulos decrépitos y asmáticos,
> conceptos melancólicos y estíticos,
> y versos no políticos;
> huyan de aquí las rimas no católicas,
> del deshonesto amor enredos cómicos
> y plectros no económicos;
> que la santa Poesía, a Dios dulcísona,
> cantos no admite de la turba horrísona[45].

4.4. SINALEFA Y COMPENSACIÓN ENTRE VERSOS

Para el establecimiento del número de sílabas del verso castellano, hay que tener en cuenta que en alguna época era posible la sinalefa entre versos, llamada también *sinafía*, término introducido en la métrica española a partir de la traducción de R. Baehr (1962). Este fenómeno consiste en la sinalefa entre un final de verso llano y el principio del siguiente. El segundo es un verso corto que puede ir en una composición de versos cortos, o en una de largos y cortos. El fenómeno se explica por la relativa falta de autonomía del verso más pequeño.

---

[44] Para las traducciones al español del poema de Manzoni a la muerte de Napoleón —el 5 de mayo de 1821—, véase Mario Gasparini (1948). La estrofa empleada por Manzoni se compone de seis heptasílabos, de los que son esdrújulos el primero, el tercero y el quinto; son llanos, y riman en consonante entre sí, el segundo y el cuarto; el sexto es agudo y rima con el sexto de la estrofa siguiente. El esquema es: *7a (esdr.) b c (esdr.) b d (esdr.) e (ag.)*. Para el uso del verso esdrújulo especialmente en el poeta colombiano Rafael Pombo (1833-1912), véase John T. Reid (1939).

[45] Para la influencia de Bartolomé Cairasco en el uso muy temprano del esdrújulo en Góngora, véase J. M.ª Micó (1990).

Pues la sangre de los godos,
i el linaje e la nobleza
tan crescida,
¡por quántas vías e modos
se pierde su grand alteza
en esta vida!

Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre*

Hay sinalefa entre el penúltimo y el último verso (*al-te-zaen*), y el segundo de los dos queda constituido como tetrasílabo, quebrado del octosílabo.

Fenómeno paralelo al de la *sinafía* es el de la compensación entre versos, que consiste en añadir al final agudo de un verso, en el cómputo silábico, la sílaba inicial del verso corto siguiente, que le sobra.

Tú que, por nuestra maldad,
tomaste forma seruil
e baxo nombre;
tú, que a tu diujnjdad
juntaste cosa tan vil
como es el hombre.

Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre*

Los versos tercero y sexto tienen cinco sílabas, pero la primera del verso compensa el final agudo del verso anterior (el segundo y el quinto).

En el uso del famoso poema de Jorge Manrique, el verso *quebrado* siempre debe tener cuatro sílabas métricas. *Si el quebrado tiene cinco sílabas métricas, el verso anterior: a) es agudo;* o *b) hace posible la sinalefa (lo que exige que el quebrado empiece por vocal y el anterior termine en vocal).* Ejemplos:

a) pues que todo ha de pasar [pues-que-to-doha-de-pa-sár]
por tal manera [por-tal-ma-né-ra] (vv. 23-24)

b) se sume su grande alteza [se-su-me-su-gran-deal-té-za]
en esta vida [en-es-ta-ví-da] (vv. 113-114)

Esto no significa que siempre que el octosílabo anterior a un quebrado termine en aguda el verso quebrado tenga que tener cinco sílabas métricas. En el ejemplo siguiente, el octosílabo es agudo y el quebrado tiene cuatro sílabas métricas:

c) la gentil frescura y tez [la-gen-til-fres-cu-ray-téz]
de la cara [de-la-cá-ra] (vv. 98-99)

El que el octosílabo termine en vocal y el quebrado empiece por vocal no exige la sinalefa, y el verso corto puede tener cuatro sílabas métricas. Por ejemplo, hay hiato entre los siguientes versos:

d) metiole la muerte luego [me-tio-le-la-muer-te-lué-go]
en su fragua [en-su-frá-gua] (vv. 236-237)

Es decir, *la sinalefa y la compensación entre versos solo se dan cuando el quebrado es de cinco sílabas métricas*.

Estos dos fenómenos abundan en la poesía del siglo XV, se pueden encontrar en los siglos XVI y XVII, y excepcionalmente en el siglo XVIII. Con el intento de resurrección de la copla de pie quebrado en el Romanticismo y en el Modernismo, vuelven a darse casos de sinafía y compensación (Baehr, 1962: 51-53)[46].

[46] Para una discusión de la posibilidad de sinalefa entre versos menores de ocho sílabas, véase lo que en el siglo XIX decían José Manuel Marroquín o Eduardo de la Barra (Domínguez Caparrós, 1975: 199-201). Los análisis fonéticos realizados por María Josefa Canellada (1949) le llevan a comentar los fenómenos de la sinalefa entre versos y la compensación en los siguientes términos: «Tanto una como otra parecen consistir fundamentalmente en la disociación entre el verso gráfico, que escribe de una manera, y el verso vivo, que para mantener el ritmo necesita decir de otra manera. El pie final de verso se modifica para recibir en su última sílaba la que sobra en la cuenta del verso siguiente, que en el caso de sinalefa es una vocal como lo es la anterior» (1949: 185). El fenómeno de la sinalefa y la compensación entre versos está descrito claramente en Rengifo (1606: 19) y en Caramuel (1665: 35-36; 2007: 50-51), al tratar de la sinalefa; y en Caramuel también más adelante al hablar de la copla de pie quebrado (2007: 208-209). También Nebrija en su *Gramática* (1492) es consciente del fenómeno. Tampoco falta quien como Mario Méndez Bejarano (1907: 249) hable de «defecto de ejecución» a propósito del ejemplo de los versos *Pues no nascida nasciste / Y mereciste*, pues «el autor añade aquí una sílaba por torpeza, no por deliberación». Méndez Bejarano no entiende el fenómeno. J. M.ª Micó (2008: 51-61; 2008a) propone la sinafía y la compensación para explicar la hipermetría en algunos hemistiquios del *Libro de Buen Amor*. Véase también I. Paraíso (2005).

Juan Cano (1931: 225, 228) se manifiesta contrario a la regularización silábica de los versos por medio de la sinalefa y la compensación. Una de las razones que da es que la rima quedaría destruida. Véase también Joaquín Balaguer (1954: 93-97), quien registra el fenómeno en Tirso de Molina cuando usa coplas de pie quebrado. José de Cobaleda y Aguilar (h. 1600 - 1657), poeta culterano granadino, emplea la sinalefa y la compensación entre versos en las sextillas de pie quebrado, que él titula «romances de pie quebrado», aunque el primer verso dice «En coplas de pie quebrado» (Serrano Castilla, 1987-88).

En Espronceda puede leerse el siguiente ejemplo:

Pusiste gesto amoroso
al primero;
al segundo el rostro hermoso
le volviste placentero,
y con doloso
sortilegio en tu prisión
entró un tercer corazón.

Espronceda, «A una dama burlada»

Casos más modernos de sinalefa entre versos se encuentran, por ejemplo, en Ramón del Valle-Inclán («Rosa de Job», en *Claves líricas*) o en Rafael Alberti («Canción 17», en *Baladas y canciones del Paraná*). Del citado poema de Valle-Inclán se leen, en los ocho primeros versos, los siguientes ejemplos:

¡Todo hacia la muerte avanza
De concierto,
Toda la vida es mudanza
Hasta ser muerto!
¡Quién vio por tierra rodado
El almenar,
Y tan alto levantado
El muladar!

Al mencionado poema de Rafael Alberti pertenece el siguiente ejemplo:

Cuando se ha visto la sangre,
en la soledad no hay río
del olvido.
Lo hubiera, y nunca sería
el del olvido.

Para contar cuatro sílabas métricas en el quinto verso, es necesario hacer una sinalefa con el final del cuarto: *pla-cen-te-roy*. El mismo Espronceda, en su poema polimétrico *A una estrella*, tiene un pasaje de seis coplas de pie quebrado; estos son tetrasílabos, pero en la última estrofa hay un pentasílabo tras octosílabo agudo: *Pues nuestra gloria pasó / Juntos lloremos*. En el fragmento del poema «Una gota de rocío», de Enrique Gil y Carrasco, que se cita a continuación, encontramos tres versos que solo son tetrasílabos, según exige el esquema métrico, si se hace sinalefa con el verso anterior (*solitariaen, despedidael, partidaay*):

¿Eres tímida plegaria
que alzó al viento
una virgen solitaria
en un convento?
¿O de amarga despedida
el triste adiós,
lazo de un alma partida,
¡ay!, entre dos?

A la mala comprensión del fenómeno antiguo atribuye Eduardo Benot (1892, III: 390) el uso de pentasílabo y octosílabo en los siguientes versos de Martínez de la Rosa, sin posibilidad de sinalefa ni compensación: *Mas ¿qué valen los brocados / Las sedas i pedrerías / De la ciudad? / ¿Qué los rostros sonrosados, / La blancura i gallardía / Ni la beldad?*

Los versos cuarto, sexto y octavo del ejemplo de Valle-Inclán, y el quinto del de R. Alberti, unen su primera sílaba con sinalefa a la última sílaba del respectivo verso anterior y se convierten en tetrasílabos.

En el mismo poema de Valle-Inclán se lee el siguiente ejemplo de compensación entre versos:

¡Levántate corazón,
Que estás muerto!
¡Esqueleto de león
En el desierto!

El cuarto de los versos citados tiene cinco sílabas, y se convierte en tetrasílabo al compensar con la primera el final agudo del verso anterior.

4.5. EL CÓMPUTO SILÁBICO EN LA HISTORIA DE LA VERSIFICACIÓN

La presentación sistemática de los fenómenos que hay que considerar en el cómputo silábico del verso español necesita ser precisada con algunas observaciones que muestran el distinto carácter de estos artificios a lo largo de la historia de la versificación. Así, por ejemplo, el empleo del hiato y de la sinalefa en la poesía anterior al siglo XVI tenía caracteres distintos de los actuales. A fines del siglo XIX, Federico Hanssen estudió el silabeo métrico medieval y estableció cómo Berceo emplea el hiato siempre y no conoce la sinalefa, que progresivamente va conquistando terreno en el uso de los poetas (Domínguez Caparrós, 1975: 203)[47].

La cuestión del hiato y la sinalefa sigue teniendo una gran importancia para la edición de textos poéticos medievales, como ilustra, por citar un ejemplo no muy antiguo, Luciano Formisano (1986). En este trabajo puede aprenderse el grado

[47] Aldo Ruffinatto (1974: 26-28) sostiene también la ausencia de sinalefa en Berceo, cuando hace un estudio general del silabismo en la cuaderna vía. Un buen resumen de la historia del silabismo y de la relación entre hiato y sinalefa en la poesía medieval puede verse en R. Baehr (1962: 54-60). También Navarro Tomás (1956: 104-105, 183-184) ofrece un panorama abreviado de la evolución del uso del hiato y la sinalefa en la poesía medieval. Dorothy C. Clarke (1955) establece las reglas de la sinalefa en el octosílabo del siglo XV, y cómo se evitaba la contigüidad, en hiato o sinalefa, de vocales pertenecientes a palabras distintas, al tiempo que empieza a emplearse el hiato con intención artística. Francisco Rico (1985: 22) explica la preferencia por el hiato en la poética del mester de clerecía como un intento culto de aproximación a la prosodia latina. Para el uso de hiato y sinalefa en Gil Vicente, véase Dámaso Alonso (1985: 419-422), quien aprecia cierto arcaísmo y torpeza en relación con el uso de la poesía castellana de la época.

de hipótesis, y no de certezas absolutas, que tienen las elecciones del editor de un texto medieval en lo que se refiere al tipo de verso[48].

El intento de comprender el papel del silabismo en la versificación medieval ha dado lugar al establecimiento de normas como la conocida como *ley de Mussafia*, formulada en 1896 a propósito de la antigua lírica gallego-portuguesa, y que ha tenido en cuenta también Federico Hanssen al estudiar la versificación medieval castellana. Consiste esta regla en contar las sílabas de los versos agudos sin añadir una sílaba métrica. Según esta ley, son pentasílabos, por ejemplo, tanto los versos agudos con acento en quinta (que serían hexasílabos según las reglas de la métrica castellana) como los versos llanos con acento en cuarta (que responden al patrón normal del pentasílabo). Esta ley regularizaría algunos versos de la poesía popular castellana, y en la seguidilla se aplicaría más allá de la Edad Media. La siguiente copla sería octosílaba si el primer verso no añade una sílaba métrica a su final agudo:

Míos fueron, mi coraçón,
los vuestros ojos morenos;
¿quién los hizo ser agenos?

Anónimo[49]

[48] Así, por lo que se refiere al *Poema de Fernán González*, la hipótesis más económica para el editor del mismo es la que parte de la aceptación de la sinalefa, sin excepción (aunque en el sistema a que pertenece el poema el hiato es la solución dominante), y la variante de ocho sílabas en el hemistiquio. Para Berceo, sin embargo, la mejor hipótesis es la del hiato y el isosilabismo basado en el hemistiquio de siete sílabas; y para el Arcipreste de Hita, hay que contar con la sinalefa, el hiato y el anisosilabismo (hemistiquios de siete y de ocho sílabas) (Formisano, 1986: 38, 59). Véanse también Isabel Uría Maqua (1994, 2001), Fernando Baños Vallejo (2010).

[49] La cancioncilla figura con el n.º 649 en el *Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica* (Madrid, Castalia, 1990), de Margit Frenk, y las variantes allí recogidas tratan de regularizar el primer verso como octosílabo llano. Para la ley de Mussafia, véanse: D. C. Clarke (1952c: 345-346), J. Balaguer (1954: 93-94), Baehr (1962: 35-36), E. García Gómez (1962), Domínguez Caparrós (1975: 192, 202). Según Federico Hanssen (1902: 40), por la ley de Mussafia, en las estrofas 33-43 del *Libro de Buen Amor* («Gozos de Santa María») los versos son de ocho y de cuatro sílabas, y así son métricamente iguales, por ejemplo, las siguientes dos estrofas (38 y 39) de esta composición:

Fue tu quarta alegría
quando te dixo, María,
el Grabïel
que el tu fijo vevía
e por señal te dezía
que viera a él.
El quinto fue de grand dulçor:
quando el tu Fijo Señor
viste sobir
al çielo, a su Padre Mayor,

En conclusión, hay que tener presente que, por razones distintas (de poética particular de una escuela, afán cultista, pronunciación diferente), no se han contado, en todas las épocas, las sílabas del verso como hoy acostumbramos a hacerlo, y no se han utilizado de la misma forma las licencias métricas relacionadas con el establecimiento del número de sílabas.

4.6. ALGUNOS EJEMPLOS DE RECUENTO DE LAS SÍLABAS DEL VERSO

Para ilustrar la forma en que pueden presentarse los fenómenos antes descritos en relación con el cómputo silábico del verso, vamos a poner varios ejemplos. El primero es una estrofa de fray Luis de León donde se mezclan versos de siete y de once sílabas. Se trata de la combinación conocida con el nombre de *lira*:

¡Qué descansada vida
la del que huye el mundanal rüido
y sigue la escondida
senda, por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido!

Fray Luis de León, «Vida retirada»

El silabeo métrico de los versos anteriores es:

Qué-des-can-sa-da-vi-da
la-del-que-hu-yeel-mun-da-nal-ru-i-do
y-si-gue-laes-con-di-da
sen-da-por-don-dehan-i-do
los-po-cos-sa-bios-queen-el-mun-dohan-si-do.

Fenómeno digno de comentar es que en el segundo verso no hay sinalefa en *que huye*, porque la *h-* representa la aspiración de la *f-* inicial de la palabra latina (*fugit*). También hay que destacar que en este mismo verso hay diéresis en la

---

e tú finqueste con amor
de a Él ir.

Aunque todos los quebrados de las dos estrofas citadas son agudos (pentasílabos, pero tetrasílabos según la ley de Mussafia), en otras estrofas de esta misma composición se encuentran quebrados llanos (tetrasílabos según la forma actual de medir): *con espanto; Spritu Santo; Dios tu padre; como a Madre*.

palabra *ruido*, que deshace el diptongo *ui*. Los versos tercero y cuarto tienen una sinalefa cada uno, y el quinto, dos.

El siguiente ejemplo corresponde a los ocho primeros versos del poema que Rubén Darío escribió en 1892, titulado «A Colón», en versos de doce sílabas, compuestos de dos hemistiquios de siete y cinco sílabas:

¡Desgraciado Almirante! Tu pobre América,
tu india virgen y hermosa de sangre cálida,
la perla de tus sueños, es una histérica
de convulsivos nervios y frente pálida.
Un desastroso espíritu posee tu tierra:
donde la tribu unida blandió sus mazas,
hoy se enciende entre hermanos perpetua guerra,
se hieren y destrozan las mismas razas.

El silabeo métrico de estos versos puede representarse de la siguiente manera:

Des-gra-cia-doAl-mi-ran-te Tu-po-breA-mé-(ri)-ca
tuin-dia-vir-gen-yher-mo-sa de-san-gre-cá-(li)-da
la-per-la-de-tus-sue-ños es-u-nahis-té-(ri)-ca
de-con-vul-si-vos-ner-vios y-fren-te-pá-(li)-da.
Un-de-sas-tro-soes-pí-(ri)-tu po-see-tu-tie-rra
don-de-la-tri-buu-ni-da blan-dió-sus-ma-zas
hoy-seen-cien-deen-treher-ma-nos per-pe-tua-gue-rra
se-hie-ren-y-des-tro-zan las-mis-mas-ra-zas.

Son destacables, aparte de las numerosas sinalefas, los siguientes hechos: el final esdrújulo de los cuatro primeros versos, y del primer hemistiquio del quinto verso; la sinéresis de vocales iguales en el quinto verso (*po-see*); la no realización de la sinalefa de tres vocales en el principio del verso octavo porque la más cerrada (la *i*) va en el centro del grupo y se pronuncia como semiconsonante.

El siguiente ejemplo corresponde al soneto que Rafael Alberti publicó en el diario ABC (domingo, 15-XI-1992, pág. 63) con motivo de la muerte del pintor Gregorio Prieto. Los versos son alejandrinos (compuestos de dos heptasílabos) y un endecasílabo (el quinto verso):

Los dos, buenos pilotos del aire, subiríamos
sobre los aviones del sueño, al alto soto

de la gloria, y al mundo, príncipes, bajaríamos
el mirto y el laurel, la palmera y el loto.
Descender ya –¡qué dulce!– coronados
por los lampos celestes, sobre el carro del trueno,
con estrellas los fieros pechos condecorados,
al mar de nuestra vida, ya esmeralda y sereno.
Y recordar, al toque final de la retreta,
la clara faz del alba, su voz hecha corneta
de cristal largo y fino, en la antigua mañana
que zarpamos del mundo sobre el crin del viento
y entramos en el cielo del estremecimiento
bajo los gallardetes rosas de la diana.

El silabeo métrico del soneto de Rafael Alberti es como sigue:

Los-dos-bue-nos-pi-lo-tos del-ai-re-su-bi-rí-(a)-mos
so-bre-los-a-vi-o-nes del-sue-ñoal-al-to-so-to
de-la-glo-ria-yal-mun-do prín-ci-pes-ba-ja-rí-(a)-mos
el-mir-to-yel-lau-rel-(-) la-pal-me-ra-yel-lo-to.
Des-cen-der-ya-qué-dul-ce-co-ro-na-dos
por-los-lam-pos-ce-les-tes so-breel-ca-rro-del-true-no
con-es-tre-llas-los-fie-ros pe-chos-con-de-co-ra-dos
al-mar-de-nues-tra-vi-da yaes-me-ral-day-se-re-no.
Y-re-cor-dar-al-to-que fi-nal-de-la-re-tre-ta
la-cla-ra-faz-del-al-ba su-voz-he-cha-cor-ne-ta
de-cris-tal-lar-goy-fi-no en-laan-ti-gua-ma-ña-na
que-zar-pa-mos-del-mun-do so-bre-el-crin-del-vien-to
yen-tra-mos-en-el-cie-lo del-es-tre-me-ci-mien-to
ba-jo-los-ga-llar-de-tes ro-sas-de-la-di-a-na.

Para ajustarse al patrón silábico propuesto, es necesario tener en cuenta, aparte de las frecuentes sinalefas, los siguientes fenómenos: final esdrújulo en el segundo hemistiquio de los versos primero y tercero; diéresis en el primer hemistiquio del segundo verso (*a-vi-o-nes*), y en el segundo hemistiquio del último verso (*di-a-na*); final agudo en el primer hemistiquio del cuarto verso; hiato en el undécimo verso por la pausa entre los dos hemistiquios (*fi-no / en*), y en el duodécimo verso (*so-bre-el*).

Capítulo 5
EL ACENTO

5.1. EL ACENTO MÉTRICO

El acento es elemento fundamental del ritmo del verso, hasta el punto de que los factores que definen el esquema (el metro) de las principales clases de versos, como se verá, son el número de sílabas y el número y lugar de los acentos. Como punto de partida, el verso utiliza la *acentuación normativa de las palabras en la pronunciación corriente*, tal como se encuentra descrita en los manuales de pronunciación (Navarro Tomás, 1968: 181-196; Quilis, 1984: 22-26; Real Academia Española, 2010: 202-205).

En la historia de las teorías métricas españolas se puede comprobar que la discusión acerca de la naturaleza del acento —es decir, su relación con el tono, la cantidad o la intensidad— ha tenido interés porque podía proporcionar una base a los ensayos de versificación cuantitativa: la sílaba acentuada podía jugar el papel de la sílaba larga de la versificación clásica (Domínguez Caparrós, 1975: 130-147)[50].

Aunque la base lingüística del acento métrico está en el acento prosódico, no hay que olvidar que la integración de este en el esquema rítmico del verso a veces obliga a ciertas adaptaciones que ilustran la dosis de convencionalidad que tienen los hechos métricos[51]. Veamos algunos ejemplos.

Por influencia del esquema rítmico, de la música y de la rima, se producen: desplazamientos del acento de la palabra, acentuación en sílabas átonas, doble acentuación de polisílabos, acentuación de monosílabos, desacentuación de sílabas tónicas[52].

---

[50] Para la discusión sobre la naturaleza del acento español en la fonética actual, puede verse Canellada y Madsen (1987: 65-74).

[51] José Coll y Vehí, en sus *Diálogos Literarios* (1866), planteó explícitamente la distinción entre acento prosódico y acento rítmico en términos que siguen siendo válidos para la discusión del problema (Domínguez Caparrós, 1975: 153-155).

[52] S. G. Morley (1927) recogió y clasificó ejemplos de modificaciones de acentos en versos cantados y no cantados, en poesía burlesca y poesía seria: cambio de esdrújulo en agudo, de grave en agudo (o de inacentuado en agudo), de sobresdrújulo en agudo, de esdrújulo en grave, y de grave en esdrújulo. Una de sus conclusiones es que «el canto (y sobre

¡Ya viene el cortejo!
¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines.
La espada se anuncia con vivo reflejo:
ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines.

Rubén Darío, «Marcha triunfal»

El ritmo acentual del poema de Rubén Darío obedece al esquema del grupo de tres sílabas métricas con acento en la sílaba central[53]:

o ó o / o ó o
o ó o / o ó o / o ó o / o ó o / o ó o
o ó o / o ó o / o ó o / o ó o
o ó o / o ó o / o ó o / o ó o / o ó o

Pues bien, para que el esquema se manifieste plenamente —así ocurre en un ejemplo de ejecución próximo del canto, o en el canto—, es necesario desacentuar el adverbio *ya* siempre que aparece, y la palabra *oro*, en el cuarto verso, y hay que acentuar el artículo *los*, en el mismo cuarto verso[54].

Pero en versos de corte más tradicional, como el endecasílabo o el alejandrino, aparece también el fenómeno de la acentuación rítmica que modifica la acentuación prosódica. Así, en el poema de *Prosas profanas* titulado «El reino interior», Rubén Darío utiliza alejandrinos como los siguientes (vv. 41-49):

Al lado izquierdo del camino y paralela-
mente, siete mancebos –oro, seda, escarlata,
armas ricas de Oriente –hermosos, parecidos
a los satanes verlenianos de Ecbatana,

todo el canto burlesco, o bailado si se quiere) contribuye grandemente a la desfiguración de la palabra. Los tipos naturales (*siéntaté*, *aunqué*) se encuentran en todas partes; los violentos (*polvó*, *arbolé*) solamente en el canto» (1927: 272). Joaquín Balaguer (1954: 223-242) trata de «La dislocación del acento en el verso castellano», y en esta misma obra estudia el autor dominicano la doble acentuación de los polisílabos y de la acentuación de monosílabos (1954: 189-221). A. Oliver Belmás (1967) comenta la acentuación de Rubén Darío como palabras llanas en los casos de *libelula*, *condores*, *Fatima*, y como aguda *Medicís*. Ángeles Estévez (1987) ha estudiado el desplazamiento acentual en el primer hemistiquio del alejandrino del poeta modernista uruguayo Julio Herrera y Reissig, y en las rimas de este y otros modernistas hispanoamericanos (Rubén Darío, Ricardo Jaimes Freyre y Leopoldo Lugones).

[53] El signo [o] indica sílaba átona, y el signo [ó] sílaba tónica.

[54] El tratadista chileno Eduardo de la Barra ya había estudiado la influencia del ritmo en la acentuación de las palabras en el verso (Domínguez Caparrós, 1975: 158-160). Véase también Emiliano Díez Echarri (1949: 135-137). El fenómeno de la acentuación y desacentuación rítmica es perfectamente descrito por Gonzalo Correas (1626: 457).

vienen también. Sus labios sensuales y encendidos,
de efebos criminales, son cual rosas sangrientas;
sus puñales, de piedras preciosas revestidos
—ojos de víboras de luces fascinantes—,
al cinto penden; arden las púrpuras violentas.

Para que todos los versos del fragmento, que se encuentra en un poema de ochenta versos alejandrinos y heptasílabos (y uno de tres sílabas), puedan ser interpretados como alejandrinos, en un ejemplo de ejecución muy rítmica, hay que proponer acentuaciones como las siguientes:

al-la-doiz-quier-do-dél-(-) ca-mi-noy-pa-ra-le-la
a-los-sa-ta-nes-vér-(-) le-nia-nos-deEc-ba-ta-na
o-jos-de-vi-bo-rás-(-) de-lu-ces-fas-ci-nan-tes[55].

Fenómenos de este tipo, así como la acentuación doble de los polisílabos, se ven favorecidos por el hecho de que, en un grupo de sílabas átonas, debido a un movimiento de alternancia, se destacan unas sobre otras a partir de la tónica, y por eso en un grupo de seis sílabas con acento en la quinta, por ejemplo, se nota un acento secundario en la primera y tercera sílabas. Pero cuando el grupo es de cuatro o cinco sílabas con acento en la cuarta, entonces no se aplica el principio de alternancia, y el acento secundario cae en la primera, y no en la segunda[56].

Cuando el desplazamiento del acento de la palabra supone adelantar su lugar, se le da el nombre de *sístole*, como en los endecasílabos de Garcilaso (Elegía, II, vv. 117-118):

ternia el presente por mejor partido
y agradeceria siempre a la ventura.

---

[55] En este mismo poema pueden encontrarse otros alejandrinos ternarios (con acento en 4.ª, 8.ª y 12.ª) como los siguientes (vv. 56, 63 y 68): *llenan el aire de hechiceros beneficios* (lle-nan-el-ai-re-dehé-(-) / chi-ce-ros-be-ne-fi-cios); *en su blancura de palomas y de estrellas* (en-su-blan-cu-ra-dé-(-) / pa-lo-mas-y-dees-tre-llas); *¿Acaso piensas en la blanca teoría?* (a-ca-so-pien-sas-én-(-) / la-blan-ca-te-or-í-a). Para el comentario y discución de estas y otras formas similares en el poeta nicaragüense, puede verse nuestro trabajo sobre métrica y poética en Rubén Darío (Domínguez Caparrós, 1990).

[56] Si se toma como clave el número 3 para la intensidad de la sílaba tónica, el 2 para la sílaba con acento secundario, y el 1 para la sílaba átona, entonces se tienen los siguientes ejemplos: 2-1-3 (*asador*), 3-1-2 (*cántaro*), 1-3-1-2 (*olímpico*), 2-1-3-1 (*dormitorio*), 2-1-2-1-3-1 (*el que me dijeron*), 2-1-1-3-(1) (*empapelado, atronador, en la casilla*). Véase T. Navarro Tomás (1968: 195-196), y la matización de Dámaso Alonso (1975: 553, n. 11); también Marc Dominicy (1980). Para el fenómeno de los polisílabos con dos acentos en la poesía del siglo XV y del Siglo de Oro, véase J. Balaguer (1946). Para la influencia del hablante y el contexto sintáctico en el acento secundario, véase D. L. Bolinger (1962).

Las formas *ternía* y *agradecería* adelantan el acento a la sílaba anterior, con sístole y diptongación de *ia*.

Cuando el desplazamiento consiste en un retraso del lugar del acento, se llama *diástole*. El siguiente alejandrino de Rubén Darío («La gitanilla») exige la acentuación *patina* por *pátina*: *tenía la patina / de las horas errantes*. Lo mismo ocurre en el tercero de los versos siguientes de Cervantes (*Viaje del Parnaso*), donde la rima y la medida exigen la acentuación *magnifico* por *magnífico*:

> Y quedar del licor süave y rico
> el pancho lleno, y ser de allí adelante
> poeta ilustre, o al menos magnifico.

Lope de Vega, en un soneto de sus *Rimas de Tomé de Burguillos*, consuena *tortolas* (no *tórtolas*) con *solas*, *andolas*, *olas*.

La necesidad rítmica de acentuar un polisílabo en más de una sílaba queda claramente comprobada en el tercero de los cuatro siguientes endecasílabos de Góngora (soneto a Fray Esteban Izquierdo):

> La Aurora, de azahares coronada,
> sus lágrimas partió con vuestra bota,
> ni de las peregrinaciones rota,
> ni de los conductores esquilmada.

La palabra *peregrinaciones* tiene que llevar acento, además de en la quinta sílaba, en la primera y en la tercera, pues para que el endecasílabo no se desmorone como verso es necesario un acento métrico en 4.ª o en 6.ª, además del que ya lleva en 8.ª y en 10.ª.

5.2. ANÁLISIS DEL RITMO ACENTUAL

Es muy frecuente proponer modelos de explicación de la forma en que se organiza el acento en el verso español. Estas propuestas parten del reconocimiento de unidades rítmicas formadas por grupos interiores de sílabas métricas en torno a un acento. Cada unidad de dos o tres sílabas —aunque hay quien las admite más largas— se llama *cláusula rítmica* o *pie acentual* (*métrico* o *rítmico*)[57]. Así, los siguientes

[57] En Canellada y Madsen (1987: 84-125) puede verse una detallada descripción de las cláusulas en la pronunciación

dodecasílabos de *El estudiante de Salamanca*, de José de Espronceda, pueden explicarse por el siguiente esquema acentual: o ó o / o ó o // o ó o / o ó o

> En tanto don Félix a tientas seguía,
> delante camina la blanca visión,
> triplica su espanto la noche sombría,
> sus hórridos gritos redobla Aquilón.

En estos versos se aprecia una organización del ritmo en grupos de tres sílabas métricas con acento en la segunda. Se trata, pues, de un tipo de ritmo ternario: el que, según veremos después, se llama *anfibráquico*.

Los modelos de análisis del ritmo acentual del verso español pueden clasificarse en los tres que, por el nombre del más conocido defensor de cada uno de ellos, se llamarían: el de Andrés Bello, el de Tomás Navarro Tomás y el de Rafael de Balbín. Pasemos a caracterizarlos muy brevemente.

5.2.1. El sistema de cláusulas rítmicas de Andrés Bello

El ilustre filólogo venezolano, Andrés Bello, concebía el ritmo como la división del verso en partecillas de una duración fija, señaladas por algún accidente perceptible al oído, que en castellano es el acento. Estas partecillas son las *cláusulas rítmicas*. Los grupos de sílabas se organizan por el acento, y no es necesario que coincidan principio y final de cláusula y de dicción. Las cláusulas rítmicas son cinco: dos disílabas y tres trisílabas. El grupo de dos sílabas con acento en la primera se llama *cláusula trocaica* (ó o), y, consecuentemente, la sucesión de grupos de esta clase engendra el *ritmo trocaico*. Si el acento va en la segunda, se produce una *cláusula yámbica* (o ó), y el ritmo que engendra se llama *yámbico*. El grupo de tres sílabas, según lleve el acento en la primera, en la segunda o en la tercera sílaba, se llama *cláusula dactílica* (ó o o), *anfibráquica* (o ó o), o *anapéstica* (o o ó). Veamos unos ejemplos:

> Con mi llorar las piedras enternecen
> su natural dureza y la quebrantan;
> los árboles parece que se inclinan;

---

del español, con análisis de abundantes ejemplos. A. Pamies (2000) hace una exposición crítica de las formas de analizar la estructura rítmica del verso fundada en el acento interior, con especial atención al modelo de T. Navarro Tomás, que se presentará después.

las aves que me escuchan, cuando cantan,
con diferente voz se condolecen
y mi morir cantando me adivinan.

Garcilaso, *Égloga I*

Estos versos se entienden como organizados con un ritmo yámbico, pues acentúan siempre en las sílabas pares, aunque no aparezcan todas las sílabas pares acentuadas, pues una acumulación tal de acentos sería inarmoniosa en español.

Dios, que con su poderío
lleno de infinito anhelo,
riega auroras en el cielo
y echa mundos al vacío.

Rubén Darío, *«El arte»*

Los versos de Rubén Darío que se acaban de leer van acentuados en sílaba impar, y se explican como organizados por un ritmo trocaico, aunque no aparezcan acentuadas todas las sílabas impares, por lo insufrible de tal aglomeración de acentos.

El muy conocido primer verso de la «Salutación del optimista», de Rubén Darío, se organiza en una sucesión perfecta de cláusulas dactílicas: *Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda*. Lo mismo ocurre en los siguientes octosílabos de Espronceda:

Todo en furiosa armonía
todo en frenético estruendo,
todo en confuso trastorno
todo mezclado y diverso.

Espronceda, *El estudiante de Salamanca*

Los versos de Espronceda que pueden leerse a continuación están gobernados por la sucesión de grupos de tres sílabas con acento en la segunda, originando, de esta forma, un ritmo anfibráquico:

Y luego el estrépito crece
confuso y mezclado en un son,
que ronco en las bóvedas hondas
tronando furioso zumbó.

Espronceda, *El estudiante de Salamanca*

También José de Espronceda nos proporciona un ejemplo de cláusula rítmica anapéstica en los siguientes versos:

> De sus ojos los huecos fijaron
> y sus dedos enjutos en él;
> y después entre sí se miraron,
> y a mostrarle tornaron después.
>
> **Espronceda**, *El estudiante de Salamanca*

La lectura de los versos anteriores hace percibir el distinto efecto de cada uno de los ritmos, que el mismo Andrés Bello caracterizaba, sintéticamente, de la siguiente manera:

> En el ritmo trocaico y anfibráquico, se percibe algo de reposado y grave; el dactílico se mueve como a saltos, y con todo eso carece de la energía del yámbico y de la rápida ligereza del anapéstico, en los cuales la movilidad es más uniforme y continua (1981: 143).

5.2.2. El modelo musical de Tomás Navarro Tomás

Para Tomás Navarro Tomás, el ritmo del verso se organiza según el mismo principio que la música o el canto. En el verso hay un *período rítmico*, equivalente al compás musical, marcado por el apoyo de intensidad. El *período rítmico interior* comprende desde la sílaba que lleva el primer acento hasta la que precede a la que lleva el último acento. La sílaba que lleva el acento final y todas las átonas que le siguen, más la pausa y las sílabas átonas iniciales del verso siguiente conforman el *período de enlace*. Para la configuración del ritmo del verso quedan fuera, en *anacrusis*, las sílabas que preceden a la primera acentuada, y este hecho va a determinar la gran diferencia del sistema de Navarro Tomás: ya que el ritmo y la cláusula se configuran siempre a partir de una sílaba acentuada, solamente serán posibles cláusulas dactílicas y trocaicas. Las cláusulas yámbicas, anapésticas y anfibráquicas, según Navarro Tomás (1956: 37), «carecen de papel efectivo en el ritmo oral»[58].

[58] Julio Cejador y Frauca (1921) también parte, para su análisis del ritmo del verso castellano, de la distinción de dos tipos de pies acentuales: dáctilo (tónica y dos átonas) y troqueo (tónica y átona). Si al principio de verso hay una sílaba átona, hay que considerarla como *anacruso*. Oigamos su explicación: «Como el genio acentual y rítmico del castellano es el de estos dos pies, quiero decir que corre de tónica a átona, y así señorea en él la acentuación grave y no la aguda en las palabras y en todo el ritmo sintáctico y estilístico, no necesitamos los pies contrarios, yambo (o ó) y anapesto (o o ó), ni el anfibraco (o ó o). Para los versos que comienzan por átona nos bastará considerar esta sílaba como *anacruso*, esto es, sílaba fuera de los pies, como la nota o notas que a veces comienzan una pieza musical antes de comenzar el primer compás, que es como nuestro pie métrico» (1921: 55).

Las cláusulas del verso pueden ser todas dactílicas, todas trocaicas, o mezclarse unas con otras; así se producen versos de *ritmo dactílico, trocaico* y *mixto*.

Las consecuencias de esta forma de analizar el verso se ven en la distinta calificación de los tipos determinados por Bello: así, el ritmo yámbico se convierte en *trocaico*, pues la sílaba átona inicial queda en *anacrusis* (o / ó o / ó o / ó o / ...); el ritmo *trocaico* de Bello sigue siendo trocaico en el sistema de Navarro Tomás; pero el *anfibráquico* y el *anapéstico*, al dejar en *anacrusis* las sílabas átonas con que empiezan, se confunden con el *dactílico*, único ritmo ternario reconocido por el filólogo español.

Un verso como el del ejemplo de cláusula anapéstica, según Bello, se analiza como dactílico en el modelo musical de Navarro Tomás de la siguiente manera:

De-sus / ó-jos-los / hué-cos-fi / já-ron

donde hay *anacrusis* (*De-sus*), dos cláusulas dactílicas (*o-jos-los / hue-cos-fi*), y un *período de enlace*, que comprende las dos últimas sílabas del verso (*ja-ron*), la pausa y las dos sílabas átonas con que empieza el verso siguiente (*y-sus*).

El período de ritmo *mixto* (mezcla de cláusulas binarias y ternarias) es el más abundante en el conjunto de la versificación española. Un ejemplo de período mixto se encuentra en el verso siguiente de José de Espronceda (*El estudiante de Salamanca*, v. 265):

tuen / can-toel / ai-re-lle / vó

donde hay *anacrusis* (*tuen*), una cláusula bisílaba (*can-toel*), y otra trisílaba (*ai-re-lle*)[59].

5.2.3. El sistema de análisis binario de Rafael de Balbín

El modelo de análisis propuesto por Rafael de Balbín se funda en una concepción binaria del ritmo acentual, pues el signo par o impar del último acento

[59] En los *Apuntes para una rítmica*, que el poeta peruano Manuel González Prada (1848-1918) dejó manuscritos –cuya redacción sitúa Luis Alberto Sánchez entre 1902 y 1910–, se lee la siguiente definición: «El ritmo mixto se realiza cuando series de tres sílabas siguen o preceden a series de dos o proporcionales. Empieza en el verso de diez sílabas.

2 2 3 3

Entó / nan hím / nos de amór / i placér

(S. de Mas)»

(González Prada, 1977: 45).

Obsérvese, sin embargo, que González Prada no considera la anacrusis y marca el final [del grupo de intendidad] de la serie tras la sílaba acentuada. Así pues, aunque utiliza el concepto de *ritmo mixto*, su escansión difiere de la de Navarro Tomás.

del verso es el que marca el carácter yámbico o trocaico del mismo. En función de ese signo par o impar, todos los demás acentos interiores del verso se clasifican en *rítmicos* (los que coinciden con el signo —par o impar— del último acento del verso), y no rítmicos, pues la única ley constante de la distribución de los acentos prosódicos es «la disposición alternada de *acentuación / desacentuación*» (Balbín, 1962: 123).

Como consecuencia, no tienen cabida en este modelo los ritmos ternarios, ya que forzosamente rompen la ley de alternancia de sílaba acentuada/no acentuada. Según este sistema, los ejemplos antes comentados, al hablar del modelo de Andrés Bello, de ritmo *dactílico* (acentos en primera, cuarta y séptima), *anfibráquico* (acentos en segunda, quinta y octava), y *anapéstico* (acentos en tercera, sexta y novena), se analizan de forma muy distinta: el que hemos llamado *dactílico* no es más que un ritmo *trocaico* (signo impar) con un acento extrarrítmico en cuarta (pues es de signo distinto al último); el *anfibráquico* del ejemplo es un ritmo *yámbico* (signo par del último acento) con un acento extrarrítmico en quinta (pues es de signo impar, distinto del signo del último acento); el ejemplo de *anapéstico* es un ritmo trocaico (signo impar) con un acento extrarrítmico en sexta[60].

Por lo que se refiere a los ritmos binarios (yámbico y trocaico), hay acuerdo entre los resultados de los análisis de Andrés Bello y los de Rafael de Balbín.

5.2.4. Las cláusulas rítmicas y el verso español

Los pies métricos o cláusulas rítmicas se han utilizado en el análisis del verso castellano desde el principio de la teoría métrica española: Nebrija, Correas o Soto de Rojas son un ejemplo, por lo que se refiere al Siglo de Oro (Díez Echarri, 1949: 153-158). Los tratadistas de los siglos XVIII y XIX no ignoran tampoco esta forma de descripción del ritmo del verso, y hay que destacar el arraigo de este tipo de análisis en los tratadistas americanos del siglo XIX, que siguen el modelo de Andrés Bello. El chileno Eduardo de la Barra es un buen ejemplo de la importancia que

[60] Por supuesto, estas equivalencias se refieren solamente a los ejemplos concretos comentados, porque si la longitud de los versos tuviera una cláusula trisílaba más, entonces el signo del último acento sería el contrario. Así, un dactílico de cuatro cláusulas (acentos en primera, cuarta, séptima y décima) sería yámbico en el sistema de Rafael de Balbín; y un anfibráquico de cuatro cláusulas también (acentos en segunda, quinta, octava y undécima) sería trocaico; mientras que un anapéstico de cuatro cláusulas (acentos en tercera, sexta, novena y duodécima) sería yámbico. Como puede observarse, cambia completamente el carácter del ritmo respecto de los de tres cláusulas que se han comentado antes. Es lógico que las cláusulas de los ritmos ternarios pierdan su entidad en este sistema, ya que el punto de partida es una concepción binaria del ritmo.

adquieren estas cuestiones en una época en que los modernistas van a hacer ensayos conscientes de ajuste del verso a esquemas precisos de acentuación. Su teoría, la polémica con el español Eduardo Benot a propósito de esta cuestión, y una relación de autores que rechazan o apoyan esta forma de concebir el ritmo acentual, pueden encontrarse en nuestra historia de las teorías métricas del siglo XIX (Domínguez Caparrós, 1975: 83-111; 1999: 194-197).

En el siglo XX, sistemas tan difundidos para el análisis del ritmo, como los que acabamos de comentar de Navarro Tomás o de Rafael de Balbín, parten también de la división interna del verso en grupos de sílabas con un acento. Pero hay otros autores que han aplicado en este siglo el sistema de cláusulas en la descripción del verso español, como Aguado (1923) o Jaimes Freyre (1974).

Sin entrar en la detallada discusión del carácter de las cláusulas y su poder explicativo del ritmo, sí conviene enumerar los que pueden considerarse como límites de este tipo de análisis, si se piensa en el conjunto de las manifestaciones del verso español.

En primer lugar, la amplitud de la manifestación del ritmo en cláusulas rítmicas está en relación directa con la amplitud de las formas castellanas de versificación que hemos llamado *silabotónica* y *tónica* (*acentual* y *silabotónica de cláusulas*).

En segundo lugar, está claro que las clases mencionadas (*silabotónica* y *tónica*) se explican por el análisis rítmico de cláusulas.

Por último, en todos los otros tipos diferenciados (*versificación silábica*, *fluctuante*, *cuantitativa* y *libre*) la regularidad acentual aparecerá como fruto de una elección estilística del autor, no de una exigencia del *modelo de verso*, y tendrá, pues, una función expresiva, no sistemática y constitutiva del verso. Esto quedará más claro quizá después del comentario concreto que hagamos al final de este capítulo[61].

[61] Incluso se han tomado las divisiones interiores del verso en torno a un acento como criterio para la delimitación de unidades en un análisis estilístico que parte de la métrica. Para G. Tavani, el *ritmema* es un segmento formado de palabras rítmicamente organizadas, pues el acento rítmico delimita segmentos de discurso; estos acentos son los que marcan los núcleos de los ritmemas. El ritmema, así delimitado por el acento rítmico, se descompone en cuatro niveles: rítmico, lingüístico, endopoético (significado dentro de la obra del autor) y ecopoético (significado dentro de una tradición). Véase su comentario del poema de Pablo Neruda «Los perdidos del bosque» (G. Tavani, 1976), donde hay una introducción teórica del método, que también es explicado en una recopilación posterior, en portugués, de trabajos (Tavani, 1983: 59-73), entre los que hay varias aplicaciones concretas a poetas de distintas literaturas (Pessoa, Espriu, Neruda, Pavese). Mario Pazzaglia (1981), por su parte, ha expresado sus objeciones al método de G. Tavani.

5.3. CLASES DE ACENTO MÉTRICO

Siempre que se estudia el papel del acento en la versificación española, se observa que no todos los acentos prosódicos tienen la misma función, que viene determinada por su lugar en la cadena rítmica. Tres son las grandes clases de acentos según su papel en el verso: acento rítmico, extrarrítmico y antirrítmico[62].

El *acento rítmico* es el que viene exigido por el *esquema métrico*. Así, será rítmico siempre el acento final de verso en la penúltima sílaba métrica, y si se trata, por ejemplo, de un modelo de verso yámbico, serán rítmicos todos los acentos que van en sílaba par. La misma terminología empleada para referirse al acento rítmico expresa la importancia que se concede a ciertos acentos en el interior del verso, pues el acento rítmico se ha llamado también *constitutivo, dominante, esencial, fundamental, indispensable, necesario, obligado, principal, prominente, versal,* etc. (Domínguez Caparrós, 1985, s.v. *acento rítmico*).

Es muy frecuente la observación de que el verso español necesita, además de un determinado número de sílabas, que tenga algunos acentos en el interior, sobre todo si se trata de versos simples de más de ocho sílabas, y, por supuesto, en el caso de versos que pertenecen a la versificación tónica (acentual y silabotónica de cláusulas). Estos acentos son los rítmicos.

Por poner un ejemplo, en el endecasílabo siempre se observa que no basta la reunión de once sílabas para que el verso se constituya como tal, sino que son imprescindibles además unos acentos en lugares determinados del interior del verso: sexta sílaba, o cuarta y octava, o cuarta y séptima. En los dos primeros casos se configura un endecasílabo de ritmo *yámbico*, y en el último (sobre todo si se acentúa también la primera, como frecuentemente ocurre) tenemos un endecasílabo de ritmo *dactílico*. En el siguiente ejemplo, de la *Égloga I* de Garcilaso, son rítmicos todos los acentos que caen en sílaba par, pues vienen exigidos por el modelo yámbico, que es el que rige en estos versos:

> En tanto que este tiempo que adivino
> viene a sacarme de la deuda un día,
> que se debe a tu fama y a tu gloria;

[62] Para la caracterización de estos tipos de acento en nuestra tradición métrica, véase J. Domínguez Caparrós (1975: 160-177). Si tenemos en cuenta que el punto de partida para estas calificaciones es el *metro*, el esquema abstracto del verso, se justificarían las denominaciones de *métrico*, *extramétrico* y *antimétrico*, que sustituirían a las tradicionales de *rítmico*, *extrarrítmico* y *antirrítmico*, tal y como hemos hecho en otro trabajo nuestro (2005: 35).

que es deuda general, no solo mía,
mas de cualquiera ingenio peregrino
que celebra lo dino de memoria.

El *acento extrarrítmico* es el que, en el interior del verso, ocupa un lugar no exigido por el modelo de verso, y tampoco está en posición inmediata a un acento rítmico. Los nombres con que se conoce esta clase de acentuación indican su carácter no constitutivo para el verso, pues el acento extrarrítmico se llama también *accesorio, accidental, facultativo, libre, potestativo, suplementario, variable*, etc. (Domínguez Caparrós, 1985, s.v. *acento extrarrítmico*). En los versos de Garcilaso citados antes, son extrarrítmicos los acentos de *viene* (verso segundo, sílaba primera), *debe* (verso tercero, sílaba tercera), *celebra* (verso sexto, sílaba tercera).

Es frecuente destacar la importancia estilística de este tipo de acentos, precisamente porque, al no venir exigidos por el esquema métrico, son los acentos que dotarán al verso de su cadencia particular.

El *acento antirrítmico* es el situado en posición inmediata a la de un acento rítmico. Los nombres de *antiversal, obstruccionista* o *perjudicial*, con que también se conoce, dan idea de una valoración negativa para la confluencia de acentos en el interior del verso. En el cuarto de los versos de Garcilaso que venimos comentando, el acento de la primera sílaba (*quees*) va inmediato al rítmico de la segunda (*deuda*). Estilísticamente, sin embargo, la confluencia de acentos es recurso que no suele pasar inadvertido por el poeta, quien lo utilizará con fines expresivos[63].

Si la calificación de *rítmico, extrarrítmico* y *antirrítmico* se hace depender de las normas del modelo de verso, y si sabemos que, por lo que se refiere a la acentuación, hay propuestas distintas para explicar su organización rítmica (según hemos visto al hablar de los sistemas de Bello, de Navarro Tomás y de Rafael de Balbín), entonces no puede sorprender la divergencia en la consideración de algunos acentos como rítmicos en un modelo y como extrarrítmicos o antirrítmicos en otro. Veamos un ejemplo:

¡Los bárbaros, Francia! ¡Los bárbaros, cara Lutecia!
Bajo áurea rotonda reposa tu gran Paladín.
Del cíclope al golpe, ¿qué pueden las risas de Grecia?
¿Qué pueden las gracias, si Herakles agita su crin?

[63] Véase, por ejemplo, el análisis de la acentuación antirrítmica en San Juan de la Cruz (Esquer, 1956), o en Fernando de Herrera (Ferguson, 1981: 47-116).

Cada uno de estos versos de Rubén Darío, primer cuarteto de su soneto «A Francia» (1893), consta de quince sílabas métricas con acento rítmico en la segunda, quinta, octava, undécima y decimocuarta. El ritmo acentual es anfibráquico (o ó o / o ó o / o ó o / o ó o / o ó o), según el modelo que hemos llamado de Andrés Bello. El acento en séptima sílaba del tercer verso (*qué*) será antirrítmico, pues va inmediato al acento rítmico de octava sílaba. En el mismo caso está el acento en primera sílaba del verso cuarto, por ir inmediato al rítmico de la segunda sílaba.

Si aplicamos el modelo musical de Navarro Tomás, el ritmo es dactílico, con una sílaba (la primera) en anacrusis, pero los acentos que hemos calificado de rítmicos siguen manteniendo la condición de tales. El análisis no cambia en lo fundamental si se consideran estos versos como pentadecasílabos (versos de quince sílabas) compuestos de un hexasílabo y un eneasílabo.

Distinto es el resultado si se parte de una concepción binaria del ritmo (yámbico o trocaico), pues entonces el ritmo es yámbico (la última sílaba acentuada es de signo par) y se consideran extrarrítmicos (por ir en sílaba impar) los acentos en las sílabas quinta y undécima. Y si se analizan como compuestos de hexasílabo y eneasílabo, entonces sería extrarrítmico el acento en segunda sílaba, ya que el ritmo del hexasílabo (con acento final en quinta sílaba) es trocaico. Y habría que considerar rítmico el acento en primera sílaba del cuarto verso, mientras que sería antirrítmico el de segunda sílaba.

5.4. EL RITMO ACENTUAL EN LA VERSIFICACIÓN SILÁBICA

Dejando aparte los casos de versificación en que el lugar del acento está prefijado por normas precisas (es decir, en la versificación silabotónica y en la tónica), en la versificación silábica muchos de los tipos rítmicos descritos en los manuales corresponden a variedades estilísticas[64]. Es decir, se trata de ejemplos de versos en que se puede apreciar una tendencia a la regularidad acentual más o menos marcada, pero no excluyen otros ejemplos que no se ajusten al esquema. Lo normal es la manifestación del ritmo mixto. Esto explica el que, por ejemplo, cuando hay dos acentos en posición contigua se tengan dudas para calificar al uno

[64] Esto ocurre cuando se habla, por ejemplo, de octosílabo dactílico, con acento en primera, cuarta y séptima sílabas, o trocaico, con acento en las sílabas impares; o de heptasílabo yámbico, con acento en las sílabas segunda, cuarta y sexta, o anapéstico, con acento en tercera y sexta.

de rítmico y al otro de *antirrítmico*. Pues en la realidad concreta del poema las cosas son muy matizadas y susceptibles de variedad en la interpretación, aunque siempre explicables.

Veamos un ejemplo concreto. Se trata de un poema de Juan Ramón Jiménez, en *Romances de Coral Gables*, del que se indica la acentuación y el ritmo de cada uno de los versos:

Pero lo solo

La palma acaricia el pino	(2,5,7: mixto)
con este aire de agua	(2,4,7: mixto)
en aquel, el pino, el pino	(3,5,7: trocaico)
acariciaba a la palma.	(4,7: dactílico)
Y la noche azul y verde	(3,5,7: trocaico)
es noche verde y morada	(1,2,4,7: dactílico o mixto)
la luna casi me enseña	(2,4,7: mixto)
en su espejo la esperanza.	(3,7: trocaico)
Pero lo solo está aquí	(4,6,7: dactílico)
pero la fe no se cambia	(4,5,7: dactílico o trocaico)
pero lo que estaba fuera	(5,7: trocaico)
ahora está solo en el alma.	(1,3,4,7: trocaico o dactílico)

El ritmo del poema de Juan Ramón Jiménez es *polirrítmico*: no se impone, pues, la variedad rítmica trocaica (acento en las sílabas impares), ni la dactílica (acentos en 1.ª, 4.ª y 7.ª sílabas). Según esto, solo se puede hablar de acento antirrítmico en el caso del acento en 6.ª sílaba del verso 9, porque sí va inmediato a un acento —el de penúltima sílaba— que es obligatorio en todos los casos. Los acentos en 2.ª sílaba de los versos 1, 2 y 7 solo serían extrarrítmicos en el caso de que estos versos se encontraran en el contexto de un poema de ritmo trocaico (verso 1) o ritmo dactílico (versos 2 y 7), y el lector percibiera efectivamente ese ritmo.

Por la misma causa de no existencia de ritmo trocaico o dactílico claramente definido en el poema, no se puede decidir, en el verso 6, si el ritmo es dactílico o mixto, y, consiguientemente, cuál de los dos acentos (el de 1.ª o el de 2.ª sílaba) es el antirrítmico. Solo un contexto rítmico bien definido podría decidir si el verso 10 debe leerse como dactílico o como trocaico; en el primer caso, sería antirrítmico el acento de la 5.ª sílaba; y en el segundo (si el verso fuera trocaico), sería antirrítmico el de la 4.ª sílaba. El verso 12 (con acentos en 1.ª, 3.ª, 4.ª y 7.ª

sílabas) puede encajar, igualmente, en un poema dactílico (acento en 1.ª, 4.ª y 7.ª) y en un poema trocaico (acento en las sílabas impares). En el primer caso, el acento en 3.ª sería antirrítmico; y sería antirrítmico el acento en 4.ª, si el ritmo fuera trocaico.

Puesto que hemos puesto ejemplos del verso octosílabo, podemos seguir comentando otras posibilidades, como el caso de octosílabo acentuado en 2.ª, 3.ª y 7.ª, o el acentuado en 1.ª, 2.ª y 7.ª. Si un verso así no se encuentra en un poema de ritmo claramente trocaico, no se pueden considerar como rítmicos los acentos de 3.ª o 1.ª sílabas, y antirrítmico el de 2.ª.

¿Cómo describir entonces estos casos de aparición de dos acentos en posiciones inmediatas cuando no hay un contexto rítmico bien definido, o, lo que es lo mismo, cuando el contexto es *polirrítmico*? Lo mejor, parece, es hablar simplemente de *confluencia, choque* o *acumulación* de acentos, sin calificar a ninguno de los dos en concreto de antirrítmico.

Los acentos extrarrítmicos, por su parte, solo serían tales en la versificación acentual, en la de cláusulas, o en los contextos de poemas o tipos de versos (endecasílabo, por ejemplo) con ritmo claramente definido como no mixto.

Capítulo 6
LA PAUSA

6.1. LA PAUSA COMO ELEMENTO RÍTMICO

Una de las propiedades más llamativas del verso —y fundamental para diferenciarlo de la prosa— es su forma original de organización, de división del discurso en trozos. Hasta el punto de que, como ya sabemos, la definición más general da como característica del verso el ser la unidad básica producida en la segmentación rítmica del lenguaje, y se reconoce por ir delimitada por pausas métricas.

Ahora bien, en el lenguaje versificado la pausa no obedece a los mismos motivos que en la prosa, donde el descanso se hace por razones sintácticas o en estrecha relación con la sintaxis. En el verso, por el contrario, la pausa obedece a imperativos rítmicos, es decir, a normas de regularidad, de medida, de artificiosidad. Por eso, en los ejemplos de verso, en las manifestaciones concretas de los versos, podrá haber coincidencia entre pausa sintáctica y pausa rítmica, pero frecuentemente no habrá tal paralelismo, como luego veremos.

6.2. CLASES DE PAUSA

Para mejor comprender las propiedades métricas de la pausa, hay que distinguir entre el descanso que se hace al final de verso y el que se produce en el interior del mismo.

Al final de verso se hace siempre un descanso (un gasto de tiempo antes de continuar) llamado *pausa versal*. Si el final de verso coincide con el final de la estrofa, se da *pausa estrófica*, y si lo hace con partes simétricas de la estrofa, se produce una *pausa media*. Andrés Bello (1981: 131) llama a la pausa versal y a la estrófica, *pausa menor* y *pausa mayor* respectivamente. La siguiente octava real de Fernando de Herrera tiene una *pausa media* al terminar el cuarto verso, *pausa versal* o *menor* después de cada verso, y *pausa estrófica* o *mayor* al final:

Si alguna vez me trae a la memoria
la fantasía cómo, en vano, peno,
téngola por ingrata a la vitoria,
y gozo en aquel tiempo de amor lleno;
sin fe la llamo y hallo por más gloria
estar della apartado y hecho ageno,
hasta que se contenta de mis males
y me muestra del daño las señales.

En el interior de verso son tres los tipos de pausa que pueden distinguirse: 1. la pausa en el interior de versos compuestos; 2. la cesura después de una palabra portadora de acento importante en algunas clases de versos largos (Bello, 1981: 151-153; Navarro Tomás, 1959: 28); y 3. detenciones ocasionales en cualquier lugar del verso debidas a la sintaxis o a la necesidad de destacar el sentido de alguna palabra (Navarro Tomás, 1959: 28-29; Quilis, 1984: 86-88). Veamos unos ejemplos:

Tal es, cuando esponja las plumas de seda,
olímpico pájaro herido de amor,
y viola en las linfas sonoras a Leda,
buscando su pico los labios en flor.

Rubén Darío, «Leda»

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería,
juntas estáis en la memoria mía
y con ella en mi muerte conjuradas!

Garcilaso, *Soneto X*

Que al tramontar del Sol mal solicita
abeja, aun negligente, flor marchita.

Góngora, *Soledad Segunda*

Los versos de Rubén Darío se organizan como la unión de dos hexasílabos separados por una *pausa* que hace equivalentes los finales de verso (antes de la pausa interna del segundo verso hay un final esdrújulo que se hace equivalente al llano) y que obliga al hiato si hay final de palabra en vocal y principio de la palabra siguiente también por vocal (*pájaro / herido*).

Los versos de Garcilaso marcan un pequeño corte después de la palabra que lleva el acento en la cuarta sílaba métrica. Pero este corte no hace equivalentes los finales de verso (así, no se añade una sílaba después de la terminación aguda de *estáis*, en el tercer verso), ni tampoco impide la sinalefa, como puede verse en los siguientes versos: *do su natura / o menester le inclina* (Garcilaso, *Égloga I*, v. 80) [do-su-na-tu-rao-me-nes-ter-lein-cli-na], *y si prolijo, / en nudos amorosos* (Góngora, *Soledad Primera*, v. 895) [y-si-pro-li-joen-nu-dos-a-mo-ro-sos].

En los versos de Góngora, la pausa sintáctica después de *abeja* no impide la sinalefa: a-be-jaaun-ne-gli-gen-te-flor-mar-chi-ta.

Las porciones en que queda dividido el verso que tiene un corte en su interior se llaman *hemistiquios*[65].

Puede observarse el distinto carácter métrico de cada una de las pausas interiores del verso. La que divide los versos compuestos es exactamente igual a la pausa versal (impide la sinalefa y hace equivalentes los finales agudos, llanos y esdrújulos), mientras que las otras dos no tienen esas propiedades.

Rafael de Balbín (1962: 176) y Antonio Quilis (1984: 77) han dado el nombre de *cesura* a la pausa versal interior de los versos compuestos, y llaman *pausa medial* (Balbín) o *interna* (Quilis) a las otras clases de descanso en el interior de verso. Rudolf Baehr (1962: 32) emplea el término de *cesura intensa* para la separación del interior de los versos compuestos. Sin embargo, en la tradición métrica española es más frecuente reservar el nombre de *cesura* para los descansos exigidos por los versos largos en algunos pasajes después de la palabra que lleva un acento importante. Por eso no puede extrañar que autores como Jovellanos o el gramático del siglo XIX Vicente Salvá pongan en estrecha relación la cesura con el acento (Domínguez Caparrós, 1975: 238-241). Se siente cierta necesidad de destacar el acento métrico con el énfasis de un descanso. La verdad es que los ejemplos de *cesura* estudiados por Andrés Bello se refieren prácticamente en su

[65] Rafael de Balbín (1962: 177) propone una tipología que distingue: *isostiquios*, si tienen igual número de sílabas; *heterostiquios*, si son desiguales y no tienen el mismo signo (par o impar); *homeostiquios*, si son desiguales y tienen el mismo signo (par o impar). *Braquistiquio* es el hemistiquio corto que, según Quilis (1984: 86-88), no llega a cuatro sílabas métricas. En el capítulo dedicado por Juan del Encina a la forma de escribir y leer las coplas —interesante por ser temprano ejemplo de atención a la ejecución rítmica del verso, pensando en la recepción— están claramente delimitados los conceptos de pausa versal, media y estrófica. En la lectura, hay que parar un poquito «sin cobrar aliento» entre pie y pie (pie = verso); hay que «parar un poquito más» entre verso y verso (verso = semiestrofa); y hay que parar «un poco más para tomar aliento» entre copla y copla (copla = estrofa). En la terminología de Encina, *pie*, *verso*, *copla* significan lo que hoy entendemos por *verso*, *semiestrofa*, *estrofa*, respectivamente (Encina, 1496: 85-93).

totalidad al endecasílabo, verso largo que tiene determinados de forma precisa los márgenes de su acentuación[66].

Si bien el sistema que hemos presentado es el canónico de la métrica española, no conviene perder de vista hechos ya descritos, como la sinalefa y la compensación entre versos, que pueden hacer matizables algunas de las propiedades métricas atribuidas a las pausas; o como la flexibilización que la pausa interna de los versos compuestos experimenta en el Modernismo, según ha habido ocasión de ver al comentar la acentuación de algunos alejandrinos y dodecasílabos compuestos de Rubén Darío (Domínguez Caparrós, 1990), y como ya indicó E. Díez Echarri en su estudio de la métrica modernista (1957: 104-108)[67].

6.3. EL ENCABALGAMIENTO

Hemos dicho antes que la pausa en la estrofa obedece a razones rítmicas. Muchas veces el descanso del verso se organiza en concordancia con la pausa morfosintáctica, pero otras no. Cuando se da el desajuste entre la pausa versal y la sintáctica, se produce el fenómeno estilístico conocido como *encabalgamiento*[68].

> ¡Oh miserables hados, oh mezquina
> suerte, la del estado humano, y dura,
> do por tantos trabajos se camina,
> y agora muy mayor la desventura
> de aquesta nuestra edad cuyo progreso
> muda de un mal en otro su figura!
>
> **Garcilaso**, *Elegía I*

[66] Cuando trata de la *cesura*, Bello (1981: 151) alude a la posibilidad de la misma entre la segunda y la tercera cláusulas en un verso con cuatro cláusulas. Luego estudia las cesuras en el endecasílabo acentuado en cuarta y octava, y en el endecasílabo *sáfico*, que, además de acento en cuarta y octava, plantea otras exigencias, como que haya una cesura tras la quinta sílaba del verso, que debe corresponder al final de una palabra llana, y evitar la sinalefa en esta posición (Bello, 1981: 178-187). También Navarro Tomás (1959: 28) ilustra la idea de cesura con el ejemplo del verso sáfico. Para esta cuestión en la métrica italiana, véase E. Esposito (2003: 88-90).

[67] Esto por no entrar en los casos mucho más restringidos de la *cesura épica* (que en castellano se da en el endecasílabo a la francesa, pero este verso puede entenderse como un compuesto de 5 + 7 sílabas), o de la *cesura lírica* (que no es más que un caso de acentuación rítmica de sílaba átona). Véanse Riquer (1950: 49-51), Baehr (1962: 33-35), Domínguez Caparrós (1985: s.v. *cesura épica, cesura lírica, endecasílabo a la francesa*).

[68] El carácter del encabalgamiento como fenómeno estilístico queda puesto de manifiesto por Navarro Tomás al incluirlo entre los *complementos rítmicos* (Navarro, 1956: 42; 1959: 34-35). J. M. Bustos (1996) considera el encabalgamiento figura retórica.

La pausa versal al final de los versos primero, cuarto y quinto rompe unidades sintácticas que se consideran estrechamente ligadas, como son las formadas por adjetivo y sustantivo, sustantivo y complemento, sujeto y verbo. Ahora bien, no resulta fácil decir con exactitud hasta dónde llega el encabalgamiento y dónde empieza la obligada distribución de la expresión de un pensamiento que casi siempre ocupa un periodo sintáctico más largo que un verso[69].

La dificultad a la hora de marcar límites precisos a este, como a tantos otros hechos estilísticos, no es obstáculo para el reconocimiento de la antigüedad, tanto de su uso como de la conciencia teórica del fenómeno. Antonio Quilis (1964, 1965) ha estudiado estos dos aspectos: Fernando de Herrera ya comentó el efecto estilístico que la separación de sustantivo y adjetivo producía en la poesía de Garcilaso, y es posible encontrar opiniones sobre el encabalgamiento en toda la historia de las teorías métricas (Quilis, 1964: 183; Domínguez Caparrós, 1975: 275-294). Por lo que se refiere a su uso en la poesía española, Antonio Quilis ha hecho unas calas en la historia de la misma, y llega a las siguientes conclusiones: el fenómeno existe desde los primeros momentos de la poesía castellana; el encabalgamiento es propio de la poesía culta; y, por último, hasta el siglo XVI (Garcilaso, fray Luis de León, Herrera, entre otros) no se emplea como recurso expresivo consciente (Quilis, 1965: 813).

Aunque es difícil fijar límites precisos para el encabalgamiento, no es menos cierto que hay grupos de palabras que la norma de la lengua hablada no permite separar con un descanso. Si el verso introduce ahí la pausa versal, es lógico que se perciba mucho más el efecto estilístico. Antonio Quilis (1964) realizó los experimentos de fonética cuyos resultados llevan a establecer que son grupos inseparables por pausa (son *sirremas*), en el habla y en la lectura, los formados por: sustantivo y adjetivo (*casa blanca*); sustantivo y complemento determinativo (*casa de madera*); verbo y adverbio (*viene pronto*); pronombre átono, preposición, conjunción, artículo más el elemento que sigue (*lo vio, por el campo, aunque vino*); tiempos compuestos de los verbos y perífrasis verbales (*había venido, tenía que venir*); palabras que rigen complemento preposicional (*hablar de política*); oraciones adjetivas especificativas (*los estudiantes que son constantes aprueban*) (Quilis, 1984:

[69] Una discusión de las diferencias que pueden encontrarse a la hora de definir los encabalgamientos puede verse en nuestro trabajo sobre los conceptos de modelo y ejemplo de verso (Domínguez Caparrós, 1988c: 249-252). Ángel L. Luján Atienza (2011) ha teorizado y ejemplificado el fenómeno que en francés se llama *contre-rejet* y al que se ha aludido en métrica española con el nombre de *antibraquistiquio* (Quilis) o *contra-encabalgamiento abrupto* (Paraíso), cuando la frase separada por la pausa entre dos versos empieza en el interior del primer verso, el encabalgante.

79). Por supuesto, al leer o al hablar, tampoco se hace pausa en el interior de una palabra[70].

El encabalgamiento es *abrupto* cuando la unidad sintáctica del final del primer verso (*verso encabalgante*) se prolonga en el verso siguiente (*verso encabalgado*), pero termina antes del final del mismo:

> Tiernos y bellos ojos, encendidos
> rayos de Amor, por quien mi pecho siente
> la herida inmortal que llevo ausente,
> abrasada mi fuerza y mis sentidos.
>
> **Fernando de Herrera**

El encabalgamiento es *suave* si la unidad sintáctica se prolonga sin interrupción hasta el final del verso encabalgado:

> Y en eterna espiral y en remolino
> infinito prolóngase y se extiende.
>
> **Espronceda**, *El estudiante de Salamanca*

Problema debatido al tratar del encabalgamiento es el de la existencia, o no, de pausa en el verso que separa unidades sintácticas. La cuestión no puede plantearse en el plano del modelo y del ejemplo de verso, es decir, en el del esquema métrico y su plasmación en un verso concreto, pues aquí no hay ninguna duda de la existencia de pausa métrica. Esto quiere decir que la pausa, aunque haya encabalgamiento, sigue manteniendo sus propiedades: impide la sinalefa y hace equivalentes los finales de verso agudos, llanos y esdrújulos.

---

[70] La separación por pausa versal de estos grupos da lugar a los tipos de encabalgamiento siguientes: *oracional* (si se separan el antecedente y el pronombre de una oración adjetiva especificativa), *sirremático* (si se trata de una separación en el interior de los otros grupos), *léxico* (si se divide una palabra). Sobre los encabalgamientos léxicos de los adverbios en *-mente* usados por Fray Luis, y los comentarios de los mismos, véanse Quilis (1963), Oroz (1984). Stagg (1964) trata de los antecedentes clásicos y el contexto románico de la separación de los adverbios en *-mente*. Para la opinión de Quevedo sobre el encabalgamiento léxico, véase E. L. Rivers (2001). También Navarro Tomás (1926) trata de los encabalgamientos léxicos del tipo *esca/parme*, que no se reduce a la poesía burlesca. Encabalgamiento léxico se da en los versos de Rubén Darío, ya comentados a propósito de la acentuación: *a los satanes ver/lenianos de Ecbatana; llenan el aire de he/chiceros beneficios*. El encabalgamiento es *versal* si se da a fin de verso, y *medial* o *interno*, si se da entre los hemistiquios de un verso compuesto. Hasta 36 formas de encabalgamiento distingue Ramón Almela Pérez (1981) en la poesía de Pedro Salinas. Véase también Alfredo de los Cobos (1975) y su propuesta de encabalgamiento *extensivo* y *limitativo*.

En los siguientes versos heptasílabos, el final esdrújulo del primero (*íntimo*) se hace equivalente a un final llano, aunque se produzca un encabalgamiento sirremático (*íntimo / sonido*):

> Alza tu pie su íntimo
> sonido descansado.
>
> **Miguel Hernández**, *Cancionero y romancero de ausencias*

Entre los dos versos endecasílabos siguientes no hay sinalefa, a pesar del encabalgamiento de dos palabras en cuya unión hay confluencia de vocales (*tanto / encenderse*):

> Fue una alegría que dolió de tanto
> encenderse, reírse, dilatarse.
>
> **Miguel Hernández**, *Cancionero y romancero de ausencias*

Métricamente, pues, no hay que dudar de la existencia de pausa en el modelo y en el ejemplo de verso. El problema está en la recepción del poema, y aquí, entre quienes se han referido a la cuestión, se encuentran opiniones distintas: siempre se hace pausa al final del verso, aunque «con el encabalgamiento es a veces brevísima» (Dámaso Alonso, 1971: 68); se suprime la pausa y el final de verso viene marcado por la entonación y la rima, aunque siempre depende del criterio del recitador (María Josefa Canellada). Para un comentario más detallado de estas cuestiones, véase nuestro trabajo sobre modelo y ejemplo de verso (Domínguez Caparrós, 1988c: 253-254), del que ahora recogemos algunas de las observaciones generales referidas al asunto de la interpretación rítmica del verso. Si el verso, por ejemplo, se cantara, no nos extrañaría el corte en cualquier parte del mismo; es decir, el encabalgamiento no nos sorprende si adoptamos un modelo de interpretación rítmica —sabemos que el ritmo puede dividir incluso una palabra—. Luego el encabalgamiento llama la atención cuando se parte de un modelo de interpretación como el de la prosa, y entonces no se espera un descanso en los lugares en que la sintaxis de la prosa no lo admitiría. Es decir, si funcionamos en nuestra recepción con los esquemas de la sintaxis de la prosa, sí nos llamará la atención el desajuste; pero, si lo hacemos con los esquemas de la segmentación rítmica, no nos llamará la atención. Lo que ocurre es que en la ejecución del poema se suele funcionar con los dos modelos a la vez, y de ahí la lucha, la duda entre sonido y sentido a que se refieren los comentaristas del encabalgamiento. Porque el poema es música, ritmo fónico, pero también comunicación de contenidos lingüísticos, con sus exigencias. Por eso,

quienes dicen que en el encabalgamiento se hace siempre pausa tienen razón: están hablando de un ejemplo de ejecución ajustado al modelo de ejecución rítmica. Y, además, podrían decir que, si no se hace la pausa, se perdería precisamente el efecto estilístico, cifrado frecuentemente en la sorpresa, la desautomatización de sintagmas normales de la lengua. Quienes dicen que no se hace pausa están hablando de un ejemplo de ejecución fundado en un modelo de ejecución como el de la prosa. Y para ellos el efecto estilístico estaría precisamente en el contraste con los versos que se ajustan a la segmentación sintáctica. El inconveniente, sin embargo, de este tipo de ejecución es que suprime en la recepción lo peculiar del verso: la segmentación rítmica. Hay que pensar que leyendo los versos como prosa se anula también la tensión entre sonido y sentido que está en la base del efecto expresivo del encabalgamiento como hecho de estilo. En cualquier caso, la pausa *métrica*, la del modelo y medida del verso, nunca desaparece.

Entre los efectos estilísticos del encabalgamiento están: dotar al ritmo de cierta variedad, ya que la coincidencia de unidad sintáctica y unidad rítmica acaba produciendo la sensación de monotonía; posibilidad de inserción del discurrir de la lengua hablada en el verso, puesto que se amplían los límites de la frase al no imponer limitaciones la pausa rítmica; las partes del grupo dividido por la pausa adquieren relevancia expresiva, pues por quedar aisladas se subrayan. Por supuesto que la asignación de un valor concreto dependerá del contexto. Si se abusa del encabalgamiento dentro del esquema de una forma tradicional, puede darse cierto desdibujamiento del metro[71].

Veamos cómo se organizan los encabalgamientos en el soneto de Garcilaso de la Vega «A Mario, estando, según algunos dicen, herido en la lengua y en el brazo»:

> Mario, el ingrato amor, como testigo
> de mi fe pura y de mi gran firmeza,
> mostrando en mí su vil naturaleza,

[71] Ejemplos de análisis concretos del valor expresivo del encabalgamiento pueden encontrarse en los siguientes trabajos: E. Alarcos Llorach (1966: 102-110; 1967) sobre Blas de Otero; Dámaso Alonso (1971: 71-74) sobre Garcilaso; Ricardo Senabre (1982) sobre el uso que fray Luis de León hace del encabalgamiento para subrayar una distancia espacial o temporal; Marie Roig (1985) sobre la proporción (una media de tres encabalgamientos por soneto) y valores del fenómeno en los sonetos de Quevedo; John B. Wooldridge (1983) y el empleo, por parte de Calderón, de tipos de encabalgamiento no usados apenas en el teatro anterior (los que separan artículo y sustantivo, preposición y su término, conjunción y resto de la oración). Un planteamiento de conjunto, con discusión de las cuestiones esenciales y análisis de ejemplos, incluyendo el verso libre, puede verse en J. E. Martínez Fernández (1996-97; 2010). El efecto de sorpresa producido por el encabalgamiento es analizado minuciosamente por Mario García-Page (1991). Sobre una tercera forma de recitación del encabalgamiento —«pausa sonora», consistente en prolongar la sílaba final de modo que llene la pausa—, véase F. J. Sánchez González y E. Bergé Legrand (2001).

que es hacer más ofensa al más amigo;
teniendo miedo que si escribo y digo
su condición, abajo su grandeza,
no bastando su fuerza a su crüeza,
ha esforzado la mano a mi enemigo.
Y así, en la parte que la diestra mano
gobierna, y en aquella que declara
el conceto del alma, fui herido.
Mas yo haré que aquesta ofensa, cara
le cueste al ofensor, que ya estoy sano,
libre, desesperado y ofendido.

En cinco ocasiones el sentido queda suspenso: al final de los versos primero (*testigo / de mi fe*), quinto (*digo / su condición*), noveno (*mano / gobierna*), décimo (*declara / el conceto del alma*) y duodécimo (*cara / le cueste al ofensor*). Al final del primer verso todavía no se ha alcanzado un sentido completo, con lo que la palabra *testigo* queda impregnada de la atención de una forzosa expectativa que obliga a retenerla bien presente en la memoria hasta ver qué sigue. El verso segundo, que en toda su extensión complementa el sentido de *testigo*, es leído con la satisfacción de lo que se reconoce como necesario, algo que encaja y alivia la espera de lo incompleto. Al final del quinto verso, la suspensión del sentido prepara el destacar de forma muy especial, en encabalgamiento abrupto, el objeto de escribir y decir: *su condición*[72]. En los versos noveno y décimo, los encabalgamientos,

[72] Aunque la separación de sujeto y verbo, y de verbo y complemento directo no están en la relación de grupos sintácticos en cuyo interior no se hace pausa nunca, según los estudios de A. Quilis, sin embargo estas separaciones se perciben como rupturas de grupos sintácticos con efectos semejantes a los de los otros tipos de encabalgamiento. En la siguiente octava de Garcilaso, Dámaso Alonso señala encabalgamiento en: *…se veían / salir…* [nótese que hay un verso de separación entre *veían* y *salir*]; *…venían / todas…*; *…traían / cestillos…*; *…derramaban / sobre una ninfa…*:

En la hermosa tela se veían
entretejidas las silvestres diosas
salir de la espesura, y que venían
todas a la ribera presurosas,
en el semblante tristes, y traían
cestillos blancos de purpúreas rosas,
las cuales esparciendo, derramaban
sobre una ninfa muerta que lloraban.

(D. Alonso, 1971: 100; pueden leerse otros ejemplos semejantes en páginas 73, 146-148, o 342 de la misma obra.) Parece razonable aceptar la propuesta de Kurt Spang (1993: 40-43) y considerar *enlace* las separaciones de sujeto y verbo, de verbo y complemento directo; así como hablar de *encabalgamiento dilatado* o *espaciado* cuando los elementos escindidos están separados por un verso o dos.

con la creación de una expectativa, organizan un juego artificioso en que el elemento anunciado por el complemento directo (*la diestra mano*), y esperado en el verso décimo, el verbo (*gobierna*), es el mismo que termina el verso (*declara*) sin completar el sentido y produce la espera del complemento directo (*el conceto del alma*), que está al principio del verso undécimo. El esquema sintáctico es: en la parte (*el brazo*) que + complemento directo (*la diestra mano*) + verbo (*gobierna*) y en aquella (*la lengua*) que + verbo (*declara*) + complemento directo (*el conceto del alma*). Obsérvese cómo el primer complemento directo está al final del primer verso encabalgante (produce la espera), y el segundo, al principio del segundo verso encabalgado (resuelve la espera); mientras que el primer verbo está al principio del primer verso encabalgado (resuelve la espera), y el segundo, al final del segundo verso encabalgante (produce la espera). El resultado es un armonioso juego de variación rítmica con elementos sintácticamente paralelos. En el último ejemplo, en el verso duodécimo, la expectativa creada por el adjetivo *cara* predice casi con exactitud el verbo *costar*, que aparece al principio del verso encabalgado, y el efecto es el de un énfasis en el *ofensor*, que aparece al final redundando en el significado de *ofensa*.

6.4. MÉTRICA Y SINTAXIS

El encabalgamiento, por lo que supone de ruptura de automatismos, es fenómeno estilístico que llama poderosamente la atención cuando se trata de las relaciones entre metro y sintaxis. Sin embargo, estas relaciones son también, a veces, las de una organizada armonización de estructuras sintácticas y métricas. En el siglo XIX, Andrés Bello, por ejemplo, había observado lo siguiente:

> La coincidencia del final de las estrofas con el de los períodos, o, si un período ocupa dos o más estrofas, la coincidencia de los finales de estas con los finales de los grandes miembros o cláusulas de la sentencia, es la que menos suele dispensarse; particularmente en las estrofas de construcción simétrica y artificiosa, como el soneto y la octava, y en los géneros de poesía que son o fueron destinados al canto, como la oda, la elegía y el romance lírico (1981: 131).

La adecuación de secuencia sintáctica y secuencia métrica caracteriza al ritmo como *fluyente* (Alarcos, 1966: 102). El mismo E. Alarcos Llorach ha analizado reiteraciones, contrastes y paralelismos en Blas de Otero (1966: 110-132). Las posiciones métricas (rimas y sílabas portadoras de acento rítmico) son estilísticamente pertinentes a la hora de establecer los emparejamientos, y en el verso

se dan fenómenos estilísticos tan bien estudiados por Dámaso Alonso como la bilateralidad, los paralelismos o las correlaciones (Dámaso Alonso, 1978: 341-362, 773-777; 1984: 175-184, por ejemplo; Domínguez Caparrós, 1977: 64-67)[73].

Abundando en la observación de Andrés Bello antes transcrita, habrá ocasión de observar cómo no es infrecuente que en la descripción de una forma estrófica se haga mención de la distribución del contenido sintáctico de manera más o menos simétrica. Por no comentar ejemplos tan conocidos como el del soneto o la octava real, recuérdese ahora la observación general de Fernando Lázaro Carreter respecto al «rígido sistema estíquico y estrófico» como algo indispensable en la poética del arte mayor y del arte real (1983: 328). No hay que insistir en la importancia de la sintaxis en los versos medievales, con sus fórmulas, repeticiones, bimembraciones, etc. (E. de Chasca, 1967: 217-235).

[73] Se encontrará una información sobre cuestiones generales de sintaxis rítmica en nuestro trabajo de métrica y poética (Domínguez Caparrós, 1988a: 102-112). R. Senabre (1998: 49-59) comenta ejemplos de sintaxis poética en relación con la rima y el encabalgamiento.

Capítulo 7
LA RIMA

7.1. DEFINICIÓN Y SISTEMAS DE RIMA EN LA POESÍA ESPAÑOLA

Se llama rima a la igualdad o equivalencia acústica de todos o parte de los sonidos de dos o más palabras a partir de la vocal acentuada.

Juventud, divino tesoro,
¡ya te vas para no volver...!
Cuando quiero llorar, no lloro,
y a veces lloro sin querer...

Rubén Darío, «Canción de otoño en primavera»

Uvas, granadas, dátiles,
doradas, rojas, rojos,
hierbabuena del alma,
azafrán de los poros.

Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias*

En los versos de Rubén Darío hay igualdad de todos los sonidos finales a partir de la vocal acentuada en las palabras *tesoro, lloro* (*-oro*), *volver, querer* (*-er*). En los de Miguel Hernández coinciden las vocales, a partir de la acentuada, y no todos los sonidos, en las palabras *rojos, poros* (*-óo*). En el primer caso se da *rima consonante;* en el segundo, *rima asonante*. La *consonancia* y la *asonancia* son las dos grandes formas de la rima en la poesía española[74].

[74] Rafael de Balbín (1962: 238-247) se detiene en la caracterización de la que llama rima consonántica: «reiteración de las articulaciones consonantes, con exclusión de las vocálicas» (1962: 238). Pero, por el estudio que hace del fenómeno, hay que considerarlo más bien como una clase de aliteración que establece una unión entre las distintas rimas consonantes. Los ejemplos de rima consonántica estudiados se dan en estrofas que ya tienen rima consonante. Así en un soneto de Lope de Vega, reproducido por Balbín, todas las rimas tienen la consonante *ll*: *repollo, rallo, gallo, bollo, escollo, callo, tallo, pimpollo, camello, cuchillo, resuello, grillo, sello, anillo*. Emparentada con la rima consonántica tal y como la concibe Balbín está la que Marchese y Forradellas (1980: 352) llaman *contraasonancia*, que se da cuando cambia la vocal tónica, la átona o las dos y se mantiene fijo —o casi— el elemento consonántico: *humo, como, bruma* (Juan Ramón Jiménez). Se trataría de

7.1.1. Rima consonante

Se llama *rima consonante* (y también *rima perfecta* o *total*) a la reiteración, en dos o más versos, de todos los sonidos de las palabras finales a partir de la vocal de la sílaba tónica.

> Ni un paso de planetas, ni un tránsito de toros
> batiéndose, volcándose por un desfiladero,
> darán al universo ni acentos más sonoros
> ni resplandor más fiero.
>
> **Miguel Hernández**, *El hombre acecha*

En los versos de Miguel Hernández hay dos rimas consonantes: *-oros* (versos primero y tercero), *-ero* (versos segundo y cuarto). La rima consonante esdrújula —llamada también *rima dactílica*— exige la igualdad de todos los sonidos a partir de la vocal acentuada, como se ve en los siguientes versos de Jorge Luis Borges, de su poema «La noche cíclica» (en el libro *El otro, el mismo*):

> Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras:
> Los astros y los hombres vuelven cíclicamente;
> Los átomos fatales repetirán la urgente
> Afrodita de oro, los tebanos, las ágoras.

Hay que tener en cuenta que la rima consonante se basa en el sistema fonológico del español, y que, por tanto, las grafías *b* y *v*; *j, g + e,i*, al no representar fonemas distintos, no impiden la consonancia entre palabras como: *iba, atractiva*; *dirige, dije*. Por esta misma razón, hay que tener presente que el sistema fonológico ha cambiado en la historia de la lengua española, y que las diferencias entre fonemas eran tenidas en cuenta, lógicamente, en la rima consonante. Ramón Menéndez Pidal resume la cuestión de la pronunciación antigua en las siguientes palabras:

> La lengua antigua distinguía TRES PARES DE SORDA Y SONORA, que la lengua moderna confunde por haber perdido LAS SONORAS intervocálicas; distinguía además la *b* de la *v*, y hoy se perdió la *b* intervocálica; en fin, pronunciaba la *h*, que hoy es muda. La fecha de esta revolución fonética, por lo que respecta a la lengua literaria, cae en el período clásico de la literatura, en las postrimerías del siglo XVI (1966: 114-115).

---

una asonancia fundada en las consonantes. Véase también J. Domínguez Caparrós (1985: s.v. *rima consonántica*), Devoto (1995: 68). Mario Pazzaglia (1990: 60) habla de *consonanza*, para el italiano, cuando solo coinciden las consonantes postónicas: *cento / vinti*.

Luego, antes de fines del siglo XVI, las restricciones para la rima consonante eran mayores que las que hoy ordenan el sistema en la poesía española, y, así, no podían consonar, por ejemplo: *passa* y *casa*; *cabeça* y *belleza*; *baraja* y *baxa*; *suave* y *sabe* (Menéndez Pidal, 1966: 115)[75]. Debe tenerse en cuenta que la rima refleja la pronunciación de la época, y en Lope de Vega se encuentra la consonancia en *-opia* de *Etiopia* y *copia*[76]:

> que escriben que trayendo de Etiopia,
> donde hay bastante copia
>
> (*Rimas de Tomé de Burguillos*, «Silva VII», vv. 93-94)

E. Díez Echarri (1949: 123) y Rudolf Baehr (1962: 69) llaman *consonancia imperfecta* a la rima consonante en que interviene alguna palabra cuya vocal tónica va precedida por *i* o por *u* formando diptongo:

> Pues muda vive, cantaré yo agora
> con la voz que después decreta el cielo
> lo que dice a la tarde y a la aurora,
> tejido en tiernas plumas mortal velo.
> Y vos, heroica y celestial señora,
> por quien mi engaño equiparó su vuelo,
> oíd el fin que le promete el hado,
> pagando en inmortal ser desdichado.
>
> **Lope de Vega**, *La Filomena*

La rima entre *cielo, velo, vuelo* sería una rima consonante imperfecta. Conviene aclarar que esta distinción ni está generalizada en la métrica española ni supone una imperfección de la rima; se cumple perfectamente la exigencia de igualdad a partir de la vocal tónica: *-elo* es en el ejemplo consonancia perfecta.

Se llama *consonante simulada* cuando la vocal tónica de una de las palabras que riman va seguida de las semivocales *i, u*, con las que forma diptongo (*veinte / gente; faunos / silvanos*), o cuando en una serie de rimas consonantes se introduce

[75] Véase el interés que tienen las rimas de las listas de P. Guillén de Segovia, en *La Gaya Ciencia*, para la pronunciación del s. XV (Manuel Alvar, 1989). Los estudios de F. P. Pla Colomer (2013a, b) se apoyan en la métrica, y especialmente en la rima, para describir la pronunciación medieval. Daniel Eisenberg (1990) estudia el estado de algunas de estas distinciones consonánticas en Cervantes.

[76] Rengifo (1606: 350) da *opia* como rima de *Etiopia*.

la rima entre palabras que tienen alguna consonante distinta, aunque de sonido muy parecido, como *mármol* y *árbol*[77]. En un poema de rima consonante, Jorge Luis Borges hace que rimen las palabras *periódica* y *pitagórica*, cuando otras rimas esdrújulas del mismo poema («La noche cíclica») se ajustan a la igualdad de todos los sonidos (*Pitágoras, ágoras, Anaxágoras*):

> No sé si volveremos en un ciclo segundo
> Como vuelven las cifras de una fracción periódica;
> Pero sé que una oscura rotación pitagórica
> Noche a noche me deja en un lugar del mundo.
>
> **Jorge Luis Borges**, *El otro, el mismo*

Caso un tanto diferente es el de las que J. H. Arjona (1956) llamó *rimas andaluzas falsas*, que consisten en rimar en consonante dos palabras que se diferencian en su final postónico por los fonemas *s* y *z*, pero que, de acuerdo con el rasgo dialectal tan extendido del español, no se distinguen en la pronunciación de amplias zonas. Es una confusión que J. H. Arjona estudia en la literatura dramática del Siglo de Oro, y que se puede encontrar en poetas hispanoamericanos. A Jorge Luis Borges pertenece el siguiente ejemplo del poema titulado «Susana Soca» (en su libro *El Hacedor*), donde riman en consonante en *-ises* las palabras *matices* y *grises*:

> No el rojo elemental sino los grises
> Hilaron su destino delicado,
> Hecho a discriminar y ejercitado
> En la vacilación y en los matices[78].

[77] Lope de Vega rima en consonante *árbol / mármol* en *Laurel de Apolo*, II, vv. 739-740; *árboles / mármoles* en *Arte nuevo*, vv. 354-355; *veinte / gente / diligente*, en *Rimas sacras* («Revelaciones...», vv. 34, 36, 38). Luzán (1977) comenta la consonancia *cobro / logro* en Fray Luis de León. Garcilaso de la Vega ofrece ejemplos como *faunos / silvanos, puedes / debes, culebras / negras, sangre / hambre...*, en los pasajes de rima interna de la *Égloga Segunda*. Véase Güell (2008: 83). Este tipo de rima se llama también *rima falsa*, y tiene que ver con lo que H. G. Jones (1973) llamó *rimas moduladas* para referirse a ciertos grados entre la rima consonante y la asonante en el Arcipreste de Hita. Estas rimas anómalas pueden ser de dos clases: *moduladas*, si a la vocal tónica o a la consonante se le añade algún sonido (*-aba, -abla, -abra, -abia; rostro, agosto*); *equivalentes*, si cambia solo un rasgo fonético de las consonantes (sonoridad, punto o modo de articulación): *cabo, fado; fijo, dixo*. Luis Mario (1991: 172-174) comenta ejemplos de rimas falsas en la poesía moderna. Daniel Devoto (1992) comenta muchos de los problemas relativos a la consideración de la rima, su valoración estética y sus clasificaciones.

[78] En el mismo libro, Borges hace rimar en consonante *hizo* y *Paraíso*, en el poema «Lucas, XXIII». *Cosa* y *Spinoza* aparecen consonando en «El alquimista», de *El otro, el mismo*; y en el poema titulado «Ewigkeit», de este mismo libro, consuenan *ceniza* y *pisa*. En «Rubaiyat», de *Elogio de la sombra*, riman en consonante *ceniza*, *huidiza* y *prisa*; y *ceniza* consuena con *divisa* en «El gaucho», poema de *El oro de los tigres*. Navarro Tomás (1966: 178-191) ha estudiado la fonología

Dejando aparte el caso de la *sextina* —en la que, como se verá más adelante, la rima se organiza como repetición de las mismas palabras (*palabra-rima*) al final de los versos de cada estrofa, pero en orden distinto y rígidamente establecido—, hay empleos artificiosos de *rima idéntica* o *unisonante*, en la que se repite para rimar al final de verso la palabra entera. José María Micó (1984) comenta ejemplos de *rima idéntica* en el Arcipreste de Hita, Marqués de Santillana, Juan Boscán, Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Garcilaso de la Vega y Fernando de Herrera, a pesar de que la preceptiva desaconseja que una palabra rime consigo misma[79]. El uso moderno del artificio se encuentra en Juan Ramón Jiménez, por ejemplo[80]. Léase la sistemática organización de la rima idéntica en el poema de Jorge Luis Borges, «Arte poética», de su libro *El hacedor*, poema del que se reproducen las primeras dos estrofas de las siete de que se compone:

> Mirar el río hecho de tiempo y agua
> Y recordar que el tiempo es otro río,
> Saber que nos perdemos como el río
> Y que los rostros pasan como el agua.
>
> Sentir que la vigilia es otro sueño
> Que sueña no soñar y que la muerte
> Que teme nuestra carne es esa muerte
> De cada noche, que se llama sueño.

Otra variedad estilística de rima consonante es la llamada por R. Baehr (1962: 69) *rima intensa*, en que la igualdad se extiende también a uno o más

---

y pronunciación en las rimas de Rubén Darío y comenta los casos de seseo. El yeísmo, según Navarro Tomás en el mismo trabajo, está presente solo en un caso (*rayo / gallo*), en el poema «El libro», de Rubén Darío. Un ejemplo del papel del análisis de las rimas con seseo en la determinación de la autoría de una comedia del Siglo de Oro puede verse en J. B. Wooldridge (2000). Más difícil resulta encontrar en la rima consonante ejemplos de yeísmo, es decir, confusión de *ll* e *y*, aunque en Borges se lee, en el poema «Milonga de los morenos» (de su libro *Para las seis cuerdas*), la consonancia de *Mayo y caballo*:

> Cuando la patria nació
> Una mañana de Mayo,
> El gaucho solo sabía
> Hacer la guerra a caballo.

Téngase en cuenta que el poema usa la estrofa siguiente: *8 - a - a*, con rima consonante. El peruano José María Eguren, en su poema «Marcha fúnebre de una Marionnette», consuena *lacayos / caballos*, y Manuel Machado, en «Cante jondo», hace rimar en consonante *Ramoncillo / Maoliyo*. Antonio Machado consuena *rayo / caballo* en el soneto «El amor y la sierra».

[79] Véase también J. G. Fucilla (1956).

[80] Luis Mario (1991: 167-172) trae más ejemplos de las que llama *rimas de reiteración* en la poesía moderna.

sonidos anteriores a la vocal tónica de la palabra. Los dos versos siguientes de Góngora, de su *Soledad Primera*, vv. 745-6, tienen rima consonante intensa entre *labradora* y *adora* (coinciden en *-adora*): *imitar en la bella labradora / el templado color de la que adora*[81].

Juego especial con la rima debe considerarse el de los *versos de cabo roto* (también llamados *versos rotos* y *pies cortados* o *truncados*), pues al prescindir de las sílabas postónicas en la rima, esta se convierte en aguda y solamente se cuenta la sílaba tónica. Entre los ejemplos más populares están los del principio del *Quijote*, donde, entre otros ejemplos, se encuentra la siguiente décima:

> Soy Sancho Panza, escude-
> del manchego don Quijo-
> puse pies en polvoro-
> por vivir a lo discre-;
> que el tácito Villadie-
> toda su razón de esta-
> cifró en una retira-
> según siente Celesti-,
> libro, en mi opinión, divi-,
> si encubriera más lo huma-.

La expectativa creada por la necesidad de completar la palabra no favorece, precisamente, la percepción clara del efecto fónico de la rima consonante[82].

Aunque deben evitarse en fin de verso palabras inacentuadas (Navarro Tomás, 1956: 41), se ha tratado de explicar la pausa forzada tras la conjunción *que* como un «recuerdo de aquellos ligeros embarazos y suspensiones que ocurren a menudo cuando hablamos, y que diferencian casi siempre el razonamiento

[81] Entre las formas de reforzamiento de la rima estudiadas por Colin Smith (1965) en el *Polifemo* de Góngora, está la de la rima intensa, y la de la asonancia de la rima consonante con otras palabras del mismo verso o de versos próximos, como en el ejemplo siguiente: *cabras aquí le interrumpieron cuantas / vagas el pie, sacrílegas el cuerno*. Hay asonancia entre *cabras*, *cuantas* y *vagas*. La rima intensa entraría en la clase de rima llamada *rica* en métrica francesa (Cornulier, 1985; Aroui, 2005).

[82] Henry R. Lang (1906) señala en Álvarez Gato (s. XV) y en la poesía catalana ejemplos anteriores a los más conocidos de Alfonso Álvarez de Soria, López de Úbeda en *La pícara Justina*, y Cervantes. T. Navarro Tomás (1956: 150-151) explica que el ejemplo de Álvarez Gato es un caso de versos realmente mutilados por rotura del papel del manuscrito. Los precedentes catalanes señalados por Lang no emplean exactamente la misma técnica. Véase J. Domínguez Caparrós (2002: 157-160) y A. Alatorre (2007: 350-360). F. Lázaro Carreter (1968) llama *rima partida* a la de los versos de cabo roto. Juan Caramuel (1665: 68-73) expone la primera teoría métrica española de las palabras rotas en el poema, donde entra el caso de los versos de cabo roto.

extemporáneo del estudiado» (Bello, 1981: 135)[83]. En este caso la conjunción *que* se acentúa, como se ve en el ejemplo de Moratín que cita también Bello:

> Escucha, don Juan, sabrás.-
> ¿Qué he de saber? Que eres falsa,
> que me abandonaste, que...
> Ya lo sé; no digas nada.

La pausa final de verso, observa Bello, disimula los acentos debilitados, como en el ejemplo de Mora que cita:

> Narcótico eficaz y activo, cón que
> abra la mano, caiga el libro y ronque.

Comenta el tratadista venezolano que en la conversación familiar las dos palabras se juntan y forman una sola con acento débil en la primera sílaba, «el cual, tomando cuerpo bajo la influencia del ritmo y de la pausa, deja satisfecho el oído» (Bello, 1981: 150)[84].

---

[83] Bello comenta los siguientes versos de Calderón:

> Digo que me ha parecido
> tan bien, Clara hermosa, que
> ha de pesarte algún día
> que me parezca tan bien.

[84] Miguel Antonio Caro, en sus notas a la *Métrica* de Bello, relaciona la rima *conque / ronque* con el estilo festivo; y comenta otro juego con las rimas que consiste en partir las palabras en fin de verso (Bello, 1981: 150, n. 1). Este mismo juego lleva a cabo Antonio Carvajal en el siguiente poema, tomado de su libro *Con palabra heredada* (1999):

> AD PETENDAM PLUVIAM
> (o de cómo conjurar una cursilada prosaria con
> unos cuantos versos de cabo doblado, un pseudo
> dáctilo cataléctico y otro quebrado)
> ¿Oh nube, cuánta calén-
> dula en flor espera llu-
> via que le niegas tan hu-
> raña y avara sabien-
> do que es el agua sostén
> de la flor y la alegrí-
> a de cuerpos y alma ardi-
> dos! ¡No celes sol, y col-
> ma la sed con unos gol-
> pes generosos y flui-
> dos de ti!

El siguiente ejemplo de Calderón, en *Nadie fie su secreto*, junta el encabalgamiento léxico y la acentuación de palabra átona en la rima:

Respecto de artículos definidos y preposiciones monosílabas, según Bello, «forman como voces compuestas con las dicciones a que preceden, y no es lícito separarlos de estas a fin de verso ni colocar en ellos la rima». No se toleran, por ejemplo, las rimas del artículo *el* con *clavel*, o de la preposición *de* con *fe*, aunque «estas y otras semejantes se dispensan mucho en la poesía familiar y jocosa» (Bello, 1981: 189-190).

Ya en el siglo XV, Garci Sánchez de Badajoz, en sus *Liciones de Job*, ofrece los siguientes ejemplos:

Et consumere me vis,
señora por los seruicios
adolesciencie mee,
y ordenas que queden mis
seruicios sin beneficios,
para que más te desee.

El ombre nascido de
muger biue breuemente,
mas amor no me consiente,
porque siempre en pena esté
sino que biua doliente,
de muchas tristezas lleno.

En el extenso poema de Rubén Darío, *Canto a la Argentina* (1910), se encuentran las siguientes rimas: *Dios / los* (vv. 363, 366; 842-843), *fe / de* (vv. 545, 547), *piel / el* (vv. 607, 609), *por qué / de* (vv. 656, 658)[85].

Mandome Don César que
Buscase a Don Félix, por-
Que quiere hablarle, y aunqué
Me ha costado mucho tor-
Mento, a Don Félix no hallé.

Véase el estudio que hace de este artificio y sus efectos estilísticos John B. Wooldridge (1987). J. E. Martínez Fernández (2001) estudia los finales átonos en la poesía moderna, especialmente en Antonio Carvajal, del que comenta además el poema «Ad petendam pluviam». Entiende que en la poesía contemporánea el encabalgamiento sirremático brusco cumple la función de desfigurar o desarticular desde dentro los metros tradicionales. En relación con los *versos de cabo roto* y el encabalgamiento léxico o *tmesis* hemos estudiado los *versos de cabo doblado* en la teoría y la práctica de la poesía española con especial atención al uso de Antonio Carvajal (J. Domínguez Caparrós, 2003a). En P. Lartigue (1994: 18-19) pueden verse ejemplos modernos de división de palabras en la rima francesa: *touch/er, cout/urière, crach/euse, Biskra ch/amarré*... Arcadio Pardo (2010) comenta ejemplos de *rima ampliada* (*cadera / madera; mano / humano*), *rima compleja* (*sola / no la; y la / sí la*) y *rima en síntesis* (*ando…Me / enfermándome*) en poesía francesa y española.

[85] Dámaso Alonso (1975: 551-554) llama rima funambulesca a la que emplea preposiciones o artículos, y comenta

Hay casos de ruptura en la rima consonante de un poema que se explican porque la vista acepta como iguales en la escritura lo que en la pronunciación no resulta tal[86]. A. Menicchetti (1966) ha estudiado la cuestión en la poesía románica medieval y, aunque los casos en la poesía española no son muchos, señala, en el Arcipreste de Hita, estrofa 283, el siguiente ejemplo de rima en *-ían* entre *porfían, lidian, crían*:

> Cada día los omnes por cobdiçia porfían,
> con envidia e çelo omnes e bestias lidian;
> adoquier que tú seas los çelos allí crían:
> la envidia los pare, envidiosos los crían[87].

---

el empleo que, por influencia de Verlaine, hace de la misma Manuel Machado en un poema como *Pierrot y Arlequín:*

> Pierrot y Arlequín,
> mirándose sin
> rencores,
> después de cenar
> pusiéronse a hablar
> de amores.
> Y dijo Pierrot:
> -¿Qué buscas tú?
> -¿Yo?...
> ¡placeres!
> -Entonces no más
> disputas por las
> mujeres.
> Y sepa yo al fin
> tu novia, Arlequín.
> -Ninguna.
> Mas dime a tu vez
> la tuya.
> -¡Pardiez...
> la luna!

Señala Dámaso Alonso cómo recursos semejantes eran conocidos de la poesía humorística desde antiguo; y su valor expresivo consiste en que «realza la sensación de juego, y esto es lo que ha aprovechado la poesía humorística». Pero los juegos entran ahora en un campo más noble, pues «estas poesías de Machado son nonaditas, donde la gracia aérea y el humor conllevan una nostálgica sentimentalidad, terriblemente triste» (1975: 552).

[86] Es lo que en italiano se llama *rima per l'occhio* (rima para el ojo), como en Dante: *pur lì / burli* (Pazzaglia, 1990: 61).

[87] La rima para el ojo explicaría también el curioso desajuste fónico en las rimas del siguiente poema de Antonio Carvajal, en su libro *Testimonio de invierno*:

> Hacia las cumbres iba,
> hacia las verdes cumbres, su deseo.
> Allí aprendió que la melancolía,
> cuerpo lento del tiempo,
> cuerpo del agua frágil detenida

Se ve, después de este pequeño repaso por los matices que presenta la calidad de la rima consonante, que el trabajo sobre el aspecto fónico del timbre en la parte final del verso llega a adquirir sutilezas que van más allá de lo estrictamente regulado por el sistema de la rima consonante. Pero en ningún caso el sistema de la consonancia queda amenazado en la nitidez con que se manifiesta en la poesía española.

Para terminar, hay que añadir que la palabra que no tiene otra en la lengua que pueda rimar con ella en consonante se llama *palabra fénix*. Precisamente *fénix* es una palabra que no tiene otra con la que rimar en castellano (Martín de Riquer, 1950: 19)[88]. En la teoría métrica tradicional española las palabras sin rima entraban en el grupo de *disonantes*, que completaban lógicamente el cuadro de la rima junto a *consonantes* y *asonantes*. Rengifo elaboró una primera lista de tales palabras. Son *disonantes*, por ejemplo, las palabras *carácter, naipe, cáliz, salvia, árbol,*

---

en los vasos secretos,
a conformar empieza la memoria.
Lleno de suaves algas y de pétalos
sumergidos, de platas indecisas
y de leves luceros,
allí esperó que la frescura nítida
y los blandos oreos
condujesen su sed, su amor, su dicha
sin nombre hasta los cielos,
las visiones perfectas, la precisa
iniciación del vuelo
y supo allí que la belleza efímera
es de toda verdad fuente y espejo.

El poema es combinación de endecasílabos y heptasílabos, con un perfecto sistema de doble asonancia (los impares en *-ía*, y los pares en *-eo*) que queda sorprendentemente roto por la palabra *memoria*, en el verso séptimo, aunque esta palabra termina en *-ia*, pero sin acento en la *i*. Antonio Carvajal ha comentado el fenómeno en la poesía moderna y en su misma obra. Lo interpreta como rima en que la equivalencia fónica se desvincula del lugar del acento, y la llama *rima en caída*. Para más ejemplos de estos casos de rimas, que podrían llamarse *extrasistemáticas*, véase J. Domínguez Caparrós (1999: 149-179). Un ejemplo de desvinculación de la rima y el lugar del acento, digno de ser comentado, es el de la *rima homoioteleuton* en los *Proverbios* de Sem Tob de Carrión (s. XIV), donde son frecuentes los casos en que la rima no incluye los elementos vocálicos de la sílaba tónica (143: *omre / lumbre*) o se reduce a la sílaba final átona (201: *naçe / meçe*; 343: *acuçia / maliçia*; 379: *joya / suya*). (Véase Sem Tob de Carrión, *Proverbios morales*, ed. de Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota, Madrid, Cátedra, 1998, págs. 48-50.). Sistema semejante de rima está vivo en la copla sefardí moderna. Véase E. Romero (1992: 153-155), J. Domínguez Caparrós (2006).

[88] Es más fácil encontrar muchas rimas asonantes de una palabra que consonantes. Por el contrario, las reglas de la rima asonante son más complicadas que las de la consonante. *Lámpara* es otra palabra fénix (T. Segovia, 1977: 286-287). En métrica española el término *palabra fénix* es introducido modernamente por Martín de Riquer, y es el normal en la tradición métrica catalana. Antonio Carvajal, en un sonetillo heptasílabo, publicado en el catálogo de la exposición *Retratos sobre un fondo de días compartidos* (Granada, 1996), ensaya la rima consonante en *énix* con las palabras *fénix, losénix, undénix, Antrénix*.

cárcel, garfio, mármol, mástil, Austria, fieltro, fértil, difícil, Chipre, reliquia, cisne, congrio, monstruo, Cosme, gozque, muslo (J. Domínguez Caparrós, 2011).

7.1.2. Rima asonante

La rima asonante —también llamada rima *imperfecta, parcial* o *vocálica*— consiste en la igualdad o equivalencia de los sonidos vocálicos de las palabras finales, en dos o más versos, a partir de la última vocal acentuada:

> Rompiose el velo del templo,
> cayeron los montes altos,
> abriéronse los sepulcros,
> y hasta las piedras hablaron.
>
> **Lope de Vega**, «A la expiración de Cristo»

En las palabras con que terminan los versos segundo y cuarto (*altos*, *hablaron*) hay coincidencia solamente entre las vocales a partir de la acentuada, y se produce una asonancia en *-ao*. Para la identificación de la rima asonante hay que tener en cuenta las siguientes reglas: 1. en el caso de los diptongos o triptongos, solo se atiende al sonido vocálico, no a la semiconsonante o a la semivocal: *palo, labios, holocausto*, asonancia en *ao*; *agua, santa, gracia, causa*, asonancia en *aa*[89]; 2. las palabras agudas solo asuenan con las agudas[90], pero las esdrújulas pueden hacerlo con las llanas, y entonces no se tiene en cuenta la sílaba postónica: *bóveda, aurora*,

[89] La rima asonante en que hay un diptongo se ha llamado a veces *diptongada*, *atenuada*, *compuesta*, *imperfecta* y *semivocálica*. En el caso del diptongo formado por *i* y *u* (*viuda*, *cuida*, por ejemplo), Daniel Devoto (1977) habla de *polivalencia* de estas voces en la rima, pues la serie *viuda, antigua, lluvia, cuida*, y hasta *música* son asonantes en *úa* o en *ía*, a voluntad; y lo mismo *viudo*, *cuido* son asonantes en *úo* o en *ío* (Devoto, 1977: 77). Cervantes asuena *descuido* en *uo* (*Quijote*, I, 43) y Quevedo asuena *descuidos* en *io*, en el romance que empieza «Llorando está Manzanares». J. L. Micó Buchón (1971: 254) dice que *jesuita* asuena lo mismo en *úa* que en *ía*. Para la discusión de curiosas posibilidades en la asonancia de sílabas con diptongo, véase F. Robles Dégano (1905: 79-82).

[90] En la poesía épica antigua, tal como atestiguan las impresiones de los romances viejos en el siglo XVI, y en la poesía lírica popular, por arcaísmo, ultracorrección o tendencia rítmica al final llano, se añadía una *-e* paragógica al final de la palabra aguda, y así podía asonar con palabras llanas. A la poesía popular (n.º 246 A de la colección de Margit Frenk) pertenece el siguiente ejemplo, donde la forma verbal *han* añade una *e*:

> El mi corazón, madre,
> robado me le hane.

Planteamiento y discusión muy claros del problema se encuentran en el trabajo de Celso Cunha (1982: 233-273) titulado «Sobre o e paragógico na épica e na lírica», y en V. García Yebra (1994).

asonancia en *oa*[91]; 3. las vocales *i, u* en sílaba final de palabras llanas o esdrújulas equivalen a *e* y *o*, respectivamente: *cáliz, calle*, asonancia en *ae*; *espíritu, lino, tifus*, asonancia en *io*[92].

En el siguiente ejemplo de Miguel Hernández (*Cancionero y romancero de ausencias*), se da la rima asonante (diptongada) en *oa* entre palabra esdrújula (*bóveda)* y llana (*victoriosa*), en los versos segundo y cuarto:

> En la casa había enarcado
> la felicidad sus bóvedas.
> Dentro de la casa había
> siempre una luz victoriosa.

En los versos que se citan a continuación de un romance de Lope de Vega, «A la despedida de Cristo nuestro bien de su Madre Santísima», se da la asonancia en *ae* entre *mirarse* y *cáliz*:

> Tiernamente se despiden,
> tanto, que en solo mirarse
> parece que entre los dos
> están repartiendo el cáliz.

Lope de Vega (*Rimas de Tomé de Burguillos*) asuena en *oo* en un romance la palabra *judeorum*:

> No hallaréis un Cirineo
> que parta con vos los hombros,
> sino quien diga a Pilatos
> que quite el Rex Judeorum.

En ninguna de las literaturas románicas tiene la rima asonante la vitalidad que muestra en la poesía española, donde su uso conoce una historia ininterrumpida desde la poesía medieval a la contemporánea. El uso que algunos poetas modernos hacen de la rima asonante en francés o en italiano (Apollinaire y D'Annunzio,

[91] La asonancia es esdrújula perfecta (Baehr) si una palabra esdrújula asuena con otra esdrújula y coinciden todas la vocales a partir de la acentuada.

[92] Se ha llamado rima asonante *equivalente*, *simulada* o *relajada* a esta clase de asonancia. Si no se da ninguna de las tres circunstancias que se acaban de describir, la rima asonante se ha llamado alguna vez asonante *perfecta*, *corriente* o *simple*. Tomás Segovia (1977) comenta las normas de la rima asonante en relación con las características del sistema fonológico del español y algunas tendencias observadas en su evolución.

por ejemplo) tiene el valor de intentos de renovación estilística a partir de formas desaparecidas algún tiempo en la poesía culta[93].

7.1.3. Origen de la rima

En cuanto al origen de la rima, durante toda la historia de la teoría métrica española se ha relacionado la rima con las figuras retóricas denominadas *similiter desinens* y *similiter cadens*, y con formas rimadas en la poesía latina medieval (Díez Echarri, 1949: 118-125; Domínguez Caparrós, 1975: 301-306, 327-336). Hay que indicar, sin embargo, que esta opinión no es unánime, o es matizada en algún aspecto. Así, habría que destacar la defensa que, en el siglo XVIII, hace el P. Juan Andrés del origen árabe de la rima, o el papel que el P. Sarmiento concede al influjo oriental. Otra posibilidad es la del origen nórdico, gótico o bárbaro; es decir, la rima se habría introducido con los pueblos invasores del norte al final del Imperio romano, y los ejemplos latinos medievales se explicarían precisamente por influjo bárbaro. Tal es la tesis defendida por Tomás Antonio Sánchez, en el siglo XVIII también.

Otra cuestión debatida es la del origen de la rima asonante: ¿tiene un origen independiente, o procede de la rima consonante? Andrés Bello recoge suficientes ejemplos de asonancia en latín como para proponer un origen latino popular, probablemente como forma relajada de la rima consonante. El autor venezolano, además, publicó los estudios más documentados hasta entonces sobre el origen latino de la rima, que surge por la necesidad de compensar la pérdida de un elemento rítmico (la cantidad silábica) por otro, favorecido por una predisposición de la lengua. Véase un amplio resumen del pensamiento de Bello sobre el origen de la rima en nuestra historia de las teorías métricas de los siglos XVIII y XIX (Domínguez Caparrós, 1975: 317-322).

[93] En italiano, la rima asonante pervive en la poesía popular (Ramous, 1984: 82-83; Aquien, 1990: 43; Mazaleyrat, 1974: 186). En portugués, la asonancia no tiene tampoco la misma consideración que la rima consonante en la poesía culta (Amorim de Carvalho, 1941: 80; 1987, I: 293). La asonancia, en poesía inglesa, es frecuente en la balada y en la poesía folclórica, pero más rara en la poesía culta (Fraser, 1970: 64). En francés se da un uso culto moderno de la asonancia, estudiado, por ejemplo, en Verlaine por Dominique Billy (2005).

7.2. LUGAR Y DISPOSICIÓN DE LA RIMA

La función rítmica de la rima parece exigir el final de verso como su lugar natural, y así ocurre en la inmensa mayoría de los casos. Cuando hay encabalgamiento, la rima redobla su papel de señal que ayuda a percibir el final de un verso (Quilis, 1984: 86)[94]. Pero su carácter eufónico favorece el que aparezca en lugares distintos también, como habrá ocasión de comentar.

Puesto que la rima es equivalencia entre versos, su disposición tiene que explicarse en el contexto de la estrofa, y del poema, como hace Rafael de Balbín, quien la considera uno de «los factores rítmicos que se integran en el concierto estrófico» (1962: 219). Pues bien, la disposición en este concierto adopta formas conocidas que pasamos a describir.

Rima abrazada es la organización que consiste en que en un grupo de cuatro versos riman el primero con el cuarto y el segundo con el tercero: A B B A. Lo más frecuente es que la disposición abrazada de la rima, característica de la estrofa llamada *redondilla*, se repita a lo largo de un poema más extenso: A B B A C D D C E F F E ...

Rima cruzada o *alterna* hay cuando, en un grupo de versos, los impares tienen una rima, y los pares otra: A B A B.

La rima es *continua* si se da en todos los versos de una serie o de una estrofa, que se configuran entonces como serie o estrofa *monorrima*: A A A A A A ...

Pareada es la rima entre dos versos seguidos: A A. Puede manifestarse en dos versos aislados o como elemento de una composición más larga: A A B B C C D D ...

El *eco* o *rima en eco* consiste en repetir seguidos los sonidos o las sílabas de la rima —que tienen sentido como palabra independiente— al final del verso, o en línea distinta. Al poema «Eco y yo» de Rubén Darío, en *El canto errante*, pertenecen los siguientes versos:

---

[94] Benoît de Cornulier (1981) discute la idea de que la rima sea la única marca de final de verso independiente del número de sílabas. Antes bien, la rima se caracteriza por ser una equivalencia entre los versos (es decir, se necesita el espacio del verso, ya constituido con su número de sílabas, para que se produzca la rima), y define superestructuras (estrofas o poemas). Entre las razones que da en apoyo de su tesis están: 1. cuando nace la rima, el final de verso se indicaba con la música o la entonación; 2. en la poesía impresa, la disposición gráfica señala claramente el final; 3. la rima ni ha precedido ni ha sobrevivido a la medida silábica; 4. la rima tendría que estar en los versos cuya medida no es evidente; 5. la percepción del verso demuestra que la rima se reconoce a posteriori. Si la rima fuera la marca de final de verso, tendrían que haber sobrevivido las series monorrimas.

Eco, divina y desnuda
como el diamante del agua,
mi musa estos versos fragua
y necesita tu ayuda,
pues, sola, peligros teme.
—¡Heme!
—Tuve en momentos distantes,
antes,
que amar los dulces cabellos
bellos
de la ilusión que primera
era
en mi alcázar andaluz,
luz;
en mi palacio de moro,
oro;
en mi mansión dolorosa,
rosa.
Se apagó como una estrella
ella.
Deja, pues, que me contriste.
—¡Triste!
¡Se fue el instante oportuno!
—¡Tuno!...
—¿Por qué, si era yo süave
ave,
que sobre el haz de la tierra
yerra
y el reposo de la rama
ama?

Cuando el eco consiste en la rima de dos palabras al final del verso de las que la segunda es parte de la primera, se llama *rima redoblada*, *reflejada* (Navarro Tomás) o *refleja* (Rengifo). Del *Arte poética española*, de Juan Díaz Rengifo, se reproduce el siguiente ejemplo, primer cuarteto de un soneto a la circuncisión de Jesús:

¿Habrá algún alma en tal blandura dura,
que con tu ley no se comida, o mida,

viendo tu carne tan querida, herida,
por aplicar a tu locura, cura?

Si el *eco* en forma de *rima refleja* afecta a las tres palabras finales del verso, se llama *repercusión de rimas* (Navarro Tomás, 1956: 344), como en el cuarto de los siguientes versos de sor Juana Inés de la Cruz, donde la forma de las dos últimas palabras se integra en la de la antepenúltima:

1.- Hermosa luna creciente
cuya gracia nadie ignora,
y hoy, al compás de tus días,
voladoras
2.- doras
3.- horas.

En el Perú del siglo XVIII se localiza el ejemplo de redondillas en las que el último verso de cada una de ellas contiene repercusión de rimas, como puede verse en la del ejemplo (Leonard, 1932: 49):

Todo en la vida es mudable
y en prueba de su inconstancia
lo que apreciabas constancia
invariable-variable-hable.

En todos los casos el final de verso se ve reforzado fónicamente, pero la rima pierde su carácter al hacerse coincidir con palabra, y la distinción conceptual obliga a una pausa entre las palabras, que «disloca y deshace la unidad rítmica del ámbito estrófico» (Rafael de Balbín, 1962: 227). El desdibujamiento del final de verso se hace patente cuando la rima redoblada no se localiza al final, sino que la palabra que hace eco está al principio del verso siguiente, constituyendo lo que se llama *eco encadenado*, como en el siguiente ejemplo de sor Juana Inés de la Cruz:

El soberano Gaspar
par es de la bella Elvira
vira de amor más derecha,
hecha de sus armas mismas.

Dejando aparte otros detalles[95], hay casos de disposición de la rima en que esta no subraya la equivalencia entre versos, al no situarse al final de los mismos; y entonces la rima destaca su papel de artificio eufónico por encima del rítmico. Hay un desajuste entre la organización rítmica de los versos en la serie y la disposición fónica que depende de la rima. Se trata de la *rima interna*, de la que, aparte de los casos de eco encadenado comentados, pueden diferenciarse formas como la *rima leonina*, cuando riman el primero y el segundo hemistiquio de un verso compuesto[96], como en los dos últimos versos del siguiente ejemplo del Arcipreste de Hita:

> Diz la muger entre dientes: 'Otro Pedro es aqueste,
> más garçón e más ardit quel primero que ameste.
> El primero apost deste non vale más que un feste;
> con aqueste e por este faré yo, sí Dios me preste.'

En *El mal poema* (1909), de Manuel Machado, la palabra final del primer hemistiquio del verso leonino se repite en la rima del verso siguiente, en ejemplos como:

> Es tarde. Voy de *prisa* por la vida. Y mi *risa*
> es alegre, aunque no niego que llevo *prisa*.
>
> («Retrato»)

> que les pedí *hermosura*, nada más, y tern*ura*,
> y en sus senos divinos me embargué de *hermosura*
>
> («Prólogo - Epílogo»)

---

[95] Otras calificaciones de la rima según la modalidad de su disposición pueden encontrarse en Rafael de Balbín (1962). Tales son la *rima acumulada* (si la rima se da en dos o más versos seguidos), *rima alejada* (si riman versos de más de ocho sílabas métricas; aunque otros autores hablan de rima alejada para la que está separada por cuatro versos), *rima contigua* (si la rima de los versos está separada por menos de ocho sílabas métricas), *rima densa* (si ningún verso queda suelto en la estrofa; clase especial es la *monorrima*, si todos los versos tienen la misma rima), *rima espaciada* (si los versos que riman están separados por más de un verso intermedio), *rima periódica* (si la rima está separada por siete u ocho sílabas), *rima suelta* (si solo hay rima entre algunos versos de la estrofa).

[96] Es un tipo de rima que toma su nombre del verso *leonino* latino, donde se da correspondencia fónica del medio y el final de verso. Para la importancia de la rima leonina en la rima de la poesía latina medieval, véase P. Tordeur (1992). Conviene advertir que en métrica francesa *rime léonin*e tiene un sentido diferente: rima disilábica que comprende hasta la vocal de la sílaba anterior a la tónica final: *t*igré / *é*migré, *d*istrict / *ma*ri strict. Véase Devoto (1995: 114-115), Aroui (2005: 193-195).

Modalidad de la rima interna introducida cuando las formas métricas italianas dominan la poesía española del siglo XVI es la que consiste en rimar el final de verso con el primer hemistiquio del verso siguiente. El modelo español lo estableció Garcilaso en la *Égloga II* (versos 338-384, 720-764, 934-1031, 1129-1828), de donde se toma el siguiente ejemplo:

> Estaban de crüeza fiera armadas
> las tres inicuas hadas, cruda guerra
> haciendo allí a la tierra con quitalle
> a este, que en alcanzalle fue dichosa[97].

Otra forma de rima interna es la que consiste en que los primeros hemistiquios riman por un lado, y los segundos, por otro, con rimas independientes. En los siguientes versos de Rubén Darío, de *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*, hay una rima en *-er* y *-or* en los primeros hemistiquios, y otra en *-osa*, *-il* en los segundos:

> El verso sutil que pasa o se posa
> sobre la mujer o sobre la rosa,
> beso puede ser, o ser mariposa.
> En la fresca flor el verso sutil;
> el triunfo de Amor en el mes de Abril:
> Amor, verso y flor, la niña gentil.

Se manifiesta también la rima interna, tanto asonante como consonante, sin orden simétrico y de forma esporádica[98].

Una forma muy curiosa de rima interna es la de la *rima desplazada*, que consiste en que una de las rimas finales aparece en uno de los versos, no en el final,

---

[97] En la «Canción de Grisóstomo» (*Quijote*, I, cap. XIV), el penúltimo verso de cada una de las estrofas o estancias de la canción rima solamente con el primer hemistiquio del verso siguiente. Así, los tres últimos versos de la quinta estrofa dicen:

> Dame, desdén, una torcida soga.
> Mas, ¡ay de mí!, que, con crüel *vitoria*,
> vuestra *memoria* el sufrimiento ahoga.

[98] Véase, por ejemplo, el estudio de la asonancia interna en el *Poema del Cid* que hacen E. de Chasca (1967: cap. XI) o Colin Smith (1976). Juan del Encina se refirió también a la rima interna como una *gala del trovar*, al hablar del *multiplicado* cuando en un verso hay varias rimas consonantes. Valgan de ejemplo los versos del mismo Juan del Encina:

> Sin veros no tengo vida,
> muero en veros por quereros;
> entre veros y no veros
> tengo la vida perdida.

sino en posición anterior a la última. En el trabajo de Dorothy C. Clarke (1950), que estudia esta clase de rima[99], se encuentra el siguiente ejemplo:

> Ánimas del Purgatorio,
> que en dos mil penas *andáis*
> batallando
> si mi mal os es notorio
> bien veréys que *estáys* en gloria
> descansando.
>
> **Garci Sánchez de Badajoz**

Los versos que no riman se llaman *sueltos*, *libres* o *blancos*; aunque la denominación de *versos blancos* suele restringirse al caso de composiciones en versos regulares en que ninguno de ellos rima, de las que se hablará más adelante.

Para terminar lo referido a su definición y descripción, hay que remitir al más completo trabajo sobre la rima española, centrado en la terminología y conceptos que se relacionan con ella: la obra de Daniel Devoto, *Para un vocabulario de la rima española* (1995).

7.3. ESTILÍSTICA DE LA RIMA

El carácter reiterativo, rítmico de la rima, que establece relaciones entre palabras distintas del poema al emparentarlas sobre la base del parecido fónico parcial de su significante, hace de este artificio métrico uno de los instrumentos mayores de la lengua poética, en sus niveles sintáctico y semántico, además del fónico, que es en el que se define en primera instancia. La rima, ampliamente tenida en cuenta por I. Lotman en sus consideraciones sobre la repetición y el sentido, depende mucho del significado de las palabras para la configuración de su sonoridad, al tiempo que se constituye con un carácter eminentemente dialéctico: acerca lo diferente, y descubre diferencias en lo semejante[100].

---

[99] La interpretación que la estudiosa americana hace del fenómeno merece ser resumida: se desplaza la rima para romper la monotonía; por una influencia de la superstición oriental que induce a emplear alguna imperfección para que la obra no sea objeto de la envidia de los dioses; para destacar la belleza del resto de la composición; en cualquier caso, se trata de un rasgo de *artista*, de algo que es índice de individualidad, y no de *artesano*.

[100] Para una visión panorámica de algunas consideraciones estéticas sobre la rima en la teoría literaria del siglo XX, véase nuestro trabajo de métrica y poética (Domínguez Caparrós, 1988a: 113-117).

Podrá apreciarse la frecuentísima implicación de rima y sentido si se repasan las normas tradicionales de su uso, como vamos a hacer a continuación. En general, se busca que la rima no sea demasiado esperada por apoyarse en las relaciones gramaticales y semánticas de forma muy obvia. Así, la *rima idéntica*, o empleo de la misma palabra en la rima, es valorada negativamente[101].

Tampoco está bien considerada en la preceptiva tradicional la *rima homónima*, es decir, el uso de palabras que, con distinto significado, tienen la misma forma fonética (por ejemplo, *paso* verbo y sustantivo). El rimar una palabra con su compuesto es censurado porque, como en los casos anteriores, el sentido determina en exceso la elección de la rima, y, además, en la mayoría de estos casos, la igualdad de sonidos va más allá de la frontera de la rima, que, como sabemos, empieza en la vocal acentuada. Porque la rima será más apreciada cuanto más se diferencien los elementos de la palabra no implicados en el artificio fónico, es decir, todo lo que preceda a la vocal acentuada.

El recurrir a los paradigmas gramaticales, como el de la conjugación o el de la derivación, para encontrar una serie bien nutrida de terminaciones iguales, se tiene por artificio de rima excesivamente fácil. Pues es un caso extremo de *rima categorial* (rima que une palabras de la misma clase gramatical), y la rima destaca más su sonido cuanto más independiente sea de los grupos o clases de palabras, es decir, cuando es una *rima acategorial*[102].

Si la lengua poética está al servicio de una intención estética de desautomatización, de renovación expresiva, no cabe duda de que, por lo que respecta a la rima, se cumplirá esa función si se evita el empleo de palabras muy gastadas por haber sido frecuentemente usadas para rimar. Es lo que se ha calificado alguna

[101] Aunque de esta clase de rima puede hacerse un uso consciente, próximo a la figura retórica del *poliptoton* (repetición de la palabra en distintas funciones sintácticas), como no es raro encontrar en la poesía de Juan Ramón Jiménez, a cuyo libro *Romances de Coral Gables* pertenecen los siguientes versos del principio del poema «Más allá que yo»:

> Ese ocaso que se apaga
> ¿qué es lo que tiene detrás?
> ¿lo que yo perdí en el cielo,
> lo que yo perdí en el mar,
> lo que yo perdí en la tierra?
>
> ¿Más allá, más, más allá,
> allá que toda la tierra,
> todo el cielo y todo el mar?

[102] Véase el estudio de esta clase de rima en Fernando Lázaro Carreter (1977), con atención especial al uso consciente de la rima acategorial en Jorge Guillén. N. Ly (1996) estudia la capacidad semiótica y semántica de las rimas fundadas en la identidad acústica de las desinencias gramaticales en los sonetos de Garcilaso.

vez de *rima apagada* (Luis Alonso Schökel). La serie consonante formada por las palabras *gloria, memoria* e *historia*, o por *ojos* y *enojos*, constituyen rimas apagadas por la frecuente aparición juntas de las palabras de cada una de las listas. Estas, y las rimas categoriales que se fundan en paradigmas gramaticales, constituyen las *rimas pobres*, *débiles* o *abundantes*. Por el contrario, las rimas poco usadas, las que procuran el mayor alejamiento entre sonido y sentido o función gramatical, se consideran *rimas ricas*[103]. Obsérvese cómo en el siguiente poema de Jorge Luis Borges no riman entre sí en ningún caso palabras de la misma clase gramatical:

On his blindness

Indigno de los astros y del ave
que surca el hondo azul, ahora secreto,
de esas líneas que son el alfabeto
que ordenan otros y del mármol grave
cuyo dintel mis ya gastados ojos
pierden en su penumbra, de las rosas
invisibles y de las silenciosas
multitudes de oros y de rojos
soy, pero no de las Mil Noches y Una
que abren mares y auroras en mi sombra
ni de Walt Whitman, ese Adán que nombra
las criaturas que son bajo la luna,
ni de los blancos dones del olvido
ni del amor que espero y que no pido.

La rima asonante, que tiene unas peculiaridades tan bien precisadas a lo largo de su manifestación en la poesía española, no debe mezclarse con la rima consonante, según observan continuamente los poetas en su uso y los preceptistas en sus comentarios. Por lo demás, la rima asonante, por repetir menos sonidos, contribuye en menor medida que la consonante a remarcar el final de verso. Por esto mismo se tolera en series más largas que la consonancia y produce un efecto de mayor vaguedad lírica.

[103] En métrica española los conceptos de *rima rica* y *rima pobre* tienen un valor solamente estilístico. En francés, sin embargo, tienen un sentido técnico; es rica la rima que extiende la igualdad fonética hacia el contexto izquierdo inmediato a la vocal tónica (ci*té* / chan*té*), y es pobre la que se constituye con una sola vocal (b*u* / perd*u*). Véase J.-L. Aroui (2005). Cornulier (1985: 117) exige que la homofonía de la rima rica llegue hasta la vocal de la sílaba anterior a la última que cuenta en métrica francesa (la tónica final): *amarante / à ma rente*, ch*ahut* / b*ahut*. Son pobres las rimas de un solo fonema: v*ous* / n*ous*.

Que el modo en que un autor o una escuela emplean la rima es una de las notas que definen su poética, se comprobará en trabajos como el de F. Ynduráin (1968) sobre la rima *pluma / espuma* en el segundo petrarquismo y hasta mediados del siglo XVII, y el de Juan Manuel Rozas (1969) sobre la rima en *-ento* y petrarquismo. De entre sus conclusiones, reproducimos la siguiente afirmación general, demostrada en el estudio que la precede:

> La estructura de un poema, de una serie de poemas de un autor, o de una época, crea una ecuación o ecuaciones entre distintas palabras y conceptos, que tienen como base la rima. [...] Conocerlas y saber sus frecuencias y evoluciones favorece el conocimiento de los géneros, las escuelas y los autores (Rozas, 1969: 84).

La rima es un índice privilegiado para percibir los tópicos característicos de una escuela poética[104].

Entre quienes han prestado su atención a la rima se encontrarán voces a favor y voces en contra de la misma. Desde una postura de admiración por la poesía clásica, Nebrija (1981: 146-147) enumera unas razones en contra de la rima que tienen valor general para quienes no la consideran positivamente: la necesidad de encontrar la palabra que rime, y no el sentimiento, fuerza el sentido; la constante repetición de sonidos cansa; y, por último, el receptor, el oyente «no mira lo que se dize, antes está como suspenso esperando el consonante que se sigue» (1981: 147).

Antonio Machado, en *Los Complementarios*, ha vertido ideas que explican lúcidamente la importancia de la rima en el conjunto del significado estético del poema: su función esencial es la de poner la palabra en el tiempo, el darnos la emoción del tiempo; en la rima tenemos el encuentro con un sonido y el recuerdo de otro (el que se reconoce como ya oído en una palabra anterior); y así «estamos dentro y fuera de nosotros mismos» (1988: 1365). En el poema con rima no importa solamente el esquema fónico que se repite:

> En efecto, uno de los oficios de la rima es hacernos sentir, por contraste, el fluir de los sonidos que pasan para no repetirse. Pero la rima que, con relación a los elementos

[104] Otros trabajos que pueden consultarse para ilustrar la relación de rima y poética de un autor son: F. Ynduráin (1967), sobre la rima en Miguel de Unamuno; Adams (1970), sobre el Arcipreste de Hita y el importante papel que la rima desempeña en la composición de la obra; A. Pérez Lasheras (1989), sobre la *Fábula de Píramo y Tisbe*, de Góngora; Vern G. Williamsen (1989), sobre algunas características de la poética de la rima en Tirso de Molina; J. L. Rodríguez Bravo (1989), sobre la rima en *Las Nubes*, de Luis Cernuda; M. Á. Márquez (2001), sobre la rima y su función en la poesía última de Vicente Aleixandre; M. Blanco (2000), sobre J. L. Borges y su actitud ante la rima. Aunque ejemplifica con poesía italiana, casi siempre medieval, en el trabajo de Roberto Antonelli (1999) hay una teoría general de la rima que tiene en cuenta conceptos de la teoría literaria moderna.

> irreversibles del verso, acentúa su carácter de permanencia, no es por sí misma ni rígida, ni uniforme, ni permanente... Es un cauce, más que una corriente; pero un cauce que, a su vez, fluye. Complicando sensación y memoria contribuye a crear la emoción temporal *sine qua non* del poema (1988: 1366).

Los pareados alejandrinos del poema titulado *Consonante*, de Amado Nervo, son una poética de la rima:

> Consonante, redoble pueril, murga liviana
> que hace a todos los simples salir a la ventana;
> obstáculo invencible del prócer pensamiento;
> artificio feudal de juglería; viento
> que impide oír los ritmos llenos de aristocracia
> (para el amor platónico, fórmula de eficacia
> segura): cascabel de saltimbanqui: treta
> que de tantos ingenios es la sola receta;
> canutillo sonoro, lentejuela esplendente:
> ¡imposible dejarte! Soy tu forzado; siente
> mi pie tu plomo esférico, tu pesada cadena...
> Has cortado las alas al águila serena
> de mi idea, por ti cada vez más ignota,
> cada vez más esquiva, cada vez más remota.
>
> Como alma de la carne, quizá el Verso puro
> logrará, sin embargo, librarse del conjuro
> de tu molicie gótica, llena de sortilegios,
> de la cadencia bárbara que llora en tus arpegios...
> Hallará la ecuación de la Belleza suma;
> desnudo, como Venus, surgirá de la espuma,
> y en su hermético frasco de más limpio cristal,
> encerrará, cual rayo de luz, al ideal.

Quienes juzgan positivamente la rima darán como razones, aparte de la creación del tiempo ideal a que se refería Antonio Machado, el que la rima intensifica la emoción del poema, y que precisamente de la necesidad de encontrar la palabra que rime deriva la virtud de que engendra, produce, la idea poética. Esta necesidad de encontrar la rima está, a veces, en el origen de las mayores bellezas de un poema.

En las primeras páginas de *À la recherche du temps perdu*, Marcel Proust compara la interrupción del discurso de su madre, contratiempo que aprovecha para construir

un pensamiento más delicado, a la situación de los buenos poetas a quienes la tiranía de la rima obliga a encontrar sus más grandes bellezas. Y en *Le côté de Guermantes, I*, se refiere a la superposición de dos sistemas —uno de pensamiento y otro métrico— en la rima, donde algo semejante y distinto introduce una idea nueva.

Por otra parte, la importancia de la rima en el quehacer poético queda probada por la temprana y continua existencia de listas o diccionarios de rima que se proponen como ayuda del poeta. Por lo que se refiere a la métrica española, cabe mencionar los siguientes: *La Gaya Ciencia* (1475), de Pero Guillén de Segovia; *Arte poética española* (1592), de Juan Díaz Rengifo; *Primus Calamus, II* (1665), de Juan Caramuel (descritos estos dos últimos por D. Dietrick, 2005); *Diccionario de la rima o consonantes de la lengua española* (1829), de Agustín Aicart (o Tracia); *Diccionario de la rima* (1842), de Juan Peñalver; *Diccionario de consonantes y asonantes* (1893), de Eduardo Benot; *Diccionario de la rima* (1946), de Pascual Bloise Campoy. Los más recientes diccionarios *inversos* —Hermenegildo de la Campa (1987), Ignacio Bosque y Manuel Pérez Fernández (1987), por ejemplo— son herramientas muy útiles para el estudio de la rima (J. Domínguez Caparrós, 2011).

7.4. OTRAS MANIFESTACIONES DE LA EUFONÍA EN EL VERSO

La rima es un hecho de *eufonía*, pero es un fenómeno rítmico, porque se configura en la espera de una repetición. Carácter bien distinto es el de otros hechos eufónicos que tienen que ver con lo que se llama instrumentación u orquestación verbal, y no constituyen formas canónicas, reguladas métricamente, sino que aparecen de manera esporádica[105]. Lo mismo ocurre con otros artificios que se encuentran entre lo que es la rima y lo que se considera *galas del trovar* o figuras retóricas.

Veamos algunos de estos artificios fronterizos, que se sitúan en el terreno de la estilística. Uno de los más importantes es la llamada *armonía vocálica*, consistente en la repetición o simetría de la disposición de las vocales del verso, especialmente las que llevan el acento rítmico. Léanse los siguientes versos de Góngora (*Soledad Primera*):

> Si Aurora no con rayos, Sol con flores.
> Negras pizarras entre blancos dedos.

[105] Para las cuestiones de eufonía poética, véase el apartado que dedicamos a la fonética rítmica en nuestro trabajo de métrica y poética; allí se encontrarán notas sobre observaciones teóricas, así como del tratamiento en obras concretas de poesía española (Domínguez Caparrós, 1988a: 97-104).

Parece evidente el dominio de la vocal *o* en el primer verso; además, dos de los acentos caen en esta vocal, y el otro, el del centro, en *a*. En el segundo, los acentos organizan la siguiente serie simétrica de vocales: *e - a - a - e*. No cabe duda de que estas disposiciones armoniosas contribuyen a la musicalidad, a la eufonía del verso. En la interpretación del poema se les suele asignar incluso un valor simbólico, en relación con el tema o el tono del mismo[106]. La *aliteración*, figura fónica consistente en la repetición de uno o varios sonidos acústicamente iguales o semejantes, ha sido puesta en relación con la rima por algún tratadista de métrica[107]. Un endecasílabo tan llamativo como el primero de los dos siguientes de Cervantes (*Galatea*, VI) debe su expresividad a la aliteración (*l, ira*) y a la diéresis que destaca la acentuación de *i* en 6.ª:

> De Lázaro Lüís Iranzo, lira
> templada había de ser más que la mía.

Los artificios de la antigua poesía cancioneril conocidos como *lexaprén, macho e femea* y *manzobre* (*mordobre* o *masobre*) tienen que ver con el paralelismo, con la rima y con la derivación. El *lexaprén* (*dexa-prende, leixaprén* o *lexa-prende*) consiste en repetir todo el último verso de una estrofa, o parte de él, en el primer verso de la estrofa siguiente. Así ocurre con todo el verso final de las dos estrofas en el siguiente ejemplo de Alfonso Álvarez de Villasandino, que se encuentra en el *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*:

> Áluaro señor, yo escriuo
> al Rrey sobre mi fasienda,
> sy se pone alguna emienda,
> synon muerto so e catiuo;
> por ende, por Dios e amor
> sedme buen ayudador,
> pues vos tengo por señor
> para en quanto fuere biuo.

[106] Ejemplo de tales interpretaciones simbólicas de la armonía pueden encontrarse en los trabajos de Jorge M. Guitart (1976) sobre el último poema escrito por Pedro Salinas, «Futuros», con una introducción general sobre simbolismo fonético en poesía; de Loreto Busquets (1989) sobre el *Don Álvaro* del Duque de Rivas; o de Biruté Ciplijauskaité (1989) sobre valores fónicos en la poesía de Unamuno.

[107] Así lo hacen Miguel Antonio Caro o Eduardo de la Barra, en el siglo XIX (Domínguez Caparrós, 1975: 337, 341-342); este último ve en la aliteración «un medio de producir armonías imitativas». Entiéndase «armonía imitativa» como simbolismo fónico.

Para en quanto fuere biuo
bolueré, señor, la rryenda
conbusco, quienquier lo entienda
avnque vos paresco esquiuo;
ca vos amo syn error
porque vos fallo honrrador,
cuerdo e leal syn pauor,
sabio e muy caritatiuo.

Fynida

Sabio e muy caritatiuo
vos veo, que es grant loor,
pues tomat por seruidor
a mi, triste e syn sabor,
rudo e imagynatiuo.

Artificio próximo al *lexaprén* es el que T. Navarro Tomás (1959: 34) llama *repercusión* (y Juan del Encina, *retrocado*) y que consiste en repetir de forma inversa los conceptos de un verso en el siguiente. Es una forma de la figura retórica llamada *quiasmo*. De Juan Boscán son los siguientes versos:

Atrevióse a tomar la mano a Hero,
de Hero la mano se atrevió a tomalla.

De Cervantes (*Galatea*, III) son los dos octosílabos siguientes:

Hermosa, pero mudable;
mudable pero hermosa.

El artificio del *macho e femea* (o *machofembra*) consiste en alternar en la rima palabras que se diferencian por terminar en *o* o en *a* que pueden ser la forma masculina y femenina o un sustantivo y un verbo, como en el siguiente ejemplo de Alfonso Álvarez de Villasandino:

¡Cuytado! maguer que porfío
non me vale mi porfya,
pues que syempre, Amor, fyo
en quien de mí nunca fya,
porque me llamo sandio

e fago vyda sandia:
de tan esquiuo catiuo
loco es quien sse catiua.

El *manzobre* consiste en utilizar como rimas distintas formas gramaticales de una palabra. De Ferrant Manuel de Lando, poeta del *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, son los siguientes versos:

Dexistes, amigo, que vos preguntase;
agora desitme, pues ya vos pregunto,
sy pueden dos cosas caber en vn punto
puntado por puntos quien bien las puntase;
e lo que non junta nin puede estar junto
desit sy podría juntar do juntase,
de aqueste secreto yo non lo barrunto
nin barruntar puedo quien lo barruntase.

Capítulo 8
EL VERSO REGULAR Y SUS TIPOS

Al hablar, en el capítulo 3, de los sistemas de versificación, ya hicimos una caracterización de la regular o silábica, fundada en la igualdad, o proporcionalidad (cuando se mezclan los versos largos y sus quebrados), en el número de sílabas de la composición.

Por ser el tipo dominante en la poesía entre los siglos XVI y XX, llega a hacerse sinónimo de versificación castellana. Aunque sigue estando muy presente, hoy ha cedido parte de su campo a la versificación libre.

8.1. FRONTERAS DEL VERSO REGULAR

Una de las primeras cuestiones que se plantean a la hora de estudiar el verso regular o silábico es la del número mínimo y máximo de sílabas del mismo. Por definición, no puede haber un verso español monosílabo, ya que automáticamente la palabra aguda añade una sílaba métrica, y el monosílabo se hace rítmicamente bisílabo. Pero se duda frecuentemente de la posibilidad de existencia rítmica de los versos que constan de dos y tres sílabas. En la lectura de tales versos —que en su manifestación independiente se ensayan en el Romanticismo—, es muy fácil que se confundan con cláusulas rítmicas determinadas: el verso bisílabo, con la cláusula trocaica; el trisílabo, con la anfibráquica. Así, los versos bisílabos de Gertrudis Gómez de Avellaneda, en su poema «La noche de insomnio y el alba», pueden leerse como dos octosílabos agudos de marcado ritmo trocaico (acentos en primera, tercera, quinta y séptima sílabas)[108]:

Noche
triste

[108] Si se escriben en dos versos, se percibirá mejor su tendencia al ritmo trocaico y a formar dos octosílabos:

Noche triste viste ya
aire, cielo, suelo, mar.

La rima (*-iste*, *-elo*) es el único elemento que trata de reforzar la independencia de estos versos como bisílabos.

viste
ya
aire,
cielo,
suelo,
mar.

Los versos trisílabos del final de la escala métrica de *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda, podrían leerse como dodecasílabos compuestos de dos hexasílabos anfibráquicos[109], con el esquema o ó o / o ó o // o ó o / o ó o :

Tal, dulce
suspira
la lira
que hirió
en blando
concento
del viento
la voz.

La existencia, pues, de bisílabos y trisílabos como versos independientes plantea problemas, pero el bisílabo aparece en los *ecos* combinado con otros más largos, según se vio al estudiar esta forma de rima[110].

---

[109] En ese caso, la disposición en dos versos sería la siguiente:

Tal, dulce suspira la lira que hirió
en blando concento del viento la voz.

Como en el caso de los versos bisílabos, la rima (*-ira*, *-ento*) es el único elemento rítmico que indica una intención de mantener la independencia de los trisílabos. Andrés Bello califica de «mucho menos felices» los esfuerzos de Espronceda por escribir versos bisílabos al principio de la misma escala de *El estudiante de Salamanca*:

Fúnebre
llanto
de amor
óyese
en tanto.

El análisis métrico de estos versos que hace Andrés Bello es como sigue: «*Fúnebre* y *óyese* son versos disílabos a causa del final esdrújulo. *Llanto* es manifiestamente un verso disílabo. Pero *de amor* es un verso trisílabo, a causa del final agudo; y *en tanto* es manifiestamente un verso trisílabo, a no ser que se imagine sinalefa entre el *óyese* del cuarto verso y el *en* del quinto; lo cual reduciría estos dos versos a uno solo, pentasílabo» (Bello, 1981: 157). Bello niega entidad rítmica también a los versos trisílabos como independientes, y comenta los de Espronceda que se citan en el ejemplo (Bello, 1981: 166-168).

[110] El paso del trisílabo al tetrasílabo puede verse en los siguientes versos del principio de *El estudiante de Salamanca:*

Ningún problema tiene el verso de cuatro sílabas para su reconocimiento como verso independiente, usado como tal a partir del Neoclasicismo, aunque tradicionalmente en la poesía castellana aparece como *verso* o *pie quebrado* del octosílabo. Andrés Bello (1981: 156) le concede una identidad rítmica de carácter trocaico (acento en primera y tercera sílabas). Podemos establecer, por tanto, la frontera inferior menos discutible del verso regular castellano en las cuatro sílabas métricas.

También la frontera superior, la longitud máxima del verso regular, merece un comentario. Pues aunque se han usado versos más largos que el alejandrino, estos ensayos carecen de individualidad rítmica marcada. Porque, dejando aparte los casos en que tales versos se logran con el agregado de cláusulas rítmicas, casi siempre se trata de la unión de dos o más versos simples; y sobre todo porque se trata de formas muy poco frecuentes. Podemos, pues, establecer el límite superior del verso regular castellano en las catorce sílabas métricas[111].

El ruido
cesó,
un hombre
pasó
embozado,
y el sombrero
recatado
a los ojos
se caló.

Los cuatro primeros versos, que son trisílabos, tienden fácilmente a ser leídos como dos hexasílabos de ritmo anfibráquico (o ó o / o ó o), lectura que viene apoyada por la rima en *-ó*. Tomás de Iriarte, en una de sus *Letras para música*, combina la tirada de trisílabos con la de hexasílabos:

Allá verá el tonto
la ganga que lleva
y si espera gustos,
se queda por esta.
Suplica,
contempla,
se pasma,
se inquieta,
la busca,
la estrecha,
suspira,
se eleva.

[111] El siguiente verso, de José Asunción Silva, tiene veinticuatro sílabas, pero se constituye como un agregado de grupos de cuatro sílabas con acento en la tercera (o o ó o):

una noche toda llena de murmullos, de perfumes y de músicas de alas.

Los límites del verso regular se establecían, en la tradición teórica de la métrica en los siglos XVIII y XIX, entre las cuatro y las catorce sílabas. Véase la discusión de estos detalles en J. Domínguez Caparrós (1975: 222-233). No falta, por

Los versos comprendidos entre las cuatro y las catorce sílabas son, sin duda, los más usados en la versificación regular castellana, y en ellos se centrará nuestro comentario; pero no todos tienen igual importancia, como habrá ocasión de ir comprobando en la descripción que se haga más adelante de los diferentes tipos.

8.2. VERSOS DE ARTE MENOR Y DE ARTE MAYOR

La distinción tradicional de versos de arte menor y de arte mayor marca, fundándose en razones objetivas, la frontera entre el verso regular corto y el verso regular largo[112]. *Verso de arte menor* es el que tiene ocho sílabas métricas o menos, y *verso de arte mayor* es el de más de ocho sílabas métricas[113]. Cuando en el capítulo 3 se trató de los subtipos de versificación regular (la *silábica* y la *silabotónica*), se aludió al distinto comportamiento rítmico del verso corto y del que tiene más de ocho sílabas métricas. En efecto, el verso corto o de *arte menor*: 1. no somete a norma la regularidad en la disposición de los acentos interiores del verso, y exige solamente el acento en la penúltima sílaba métrica; 2. si hay disposición regular de los acentos interiores, se debe a recurso estilístico que el poeta emplea en toda la composición o en parte de ella, no a una exigencia métrica.

El verso largo o de *arte mayor*, que, si tenemos en cuenta lo dicho a propósito de los límites del verso regular, oscila entre las nueve y las catorce sílabas, normalmente: 1. o tiende al *silabotonismo*, es decir, a regularizar la disposición de los acentos interiores —el endecasílabo, por ejemplo, plantea unas exigencias bien precisas en cuanto a la acentuación, como se verá—; 2. o se hace un verso *compuesto* de dos de arte menor, separados por una pausa que tiene las mismas propiedades que la final de verso[114].

---

supuesto, quien como Martín de Riquer (1950: 14) considere que es el hexasílabo «el verso castellano más breve capaz de valor poético por sí solo». Felipe Robles Dégano (1905: 116-119) niega la independencia del verso bisílabo, y considera al tetrasílabo como un hemistiquio. Julio Vicuña Cifuentes (1929: 95) sostiene que el menor de los versos castellanos es el pentasílabo, y considera también al tetrasílabo como un simple hemistiquio del octosílabo.

[112] Las razones objetivas para la división han sido explicadas por Antonio Quilis al fundarla en la *tendencia fonética* del español a emitir entre dos pausas un número de sílabas (*grupo fónico*) que oscila entre un mínimo de ocho sílabas y un máximo de once (Quilis, 1984: 52-53). Navarro Tomás ya había destacado la tendencia de la prosa medieval castellana al grupo fónico de ocho sílabas, y en general: «El grupo octosilábico es la unidad formal del castellano en el aspecto más espontáneo de la expresión artística» (1939: 11). Este hecho está en íntima relación con la permanente y tradicional popularidad del verso octosílabo (1939: 15).

[113] Que en la historia de las teorías métricas pueden encontrarse otras opiniones sobre el número de sílabas que separa a los versos de arte mayor y de arte menor, puede verse en J. Domínguez Caparrós (1975: 234-235).

[114] Para un análisis de la realidad fónica del verso compuesto, véase Rafael de Balbín (1967).

8.3. TIPOS DE VERSO REGULAR

Después de las observaciones anteriores, comienza la descripción de los tipos rítmicos de versos regulares, que, por lo ya dicho, debe empezar con el verso tetrasílabo.

8.3.1. Tetrasílabo

El verso de cuatro sílabas (*tetrasílabo*) tiene un acento obligatorio en la tercera sílaba métrica; puede llevar otro acento en la primera, y entonces tiene ritmo *trocaico*. Antes del período neoclásico y romántico, el tetrasílabo no aparece como verso independiente, sino como verso de pie quebrado en poemas de versos octosílabos. A Tomás de Iriarte pertenece el siguiente fragmento, de su fábula «La urraca y la mona», compuesta de noventa y seis tetrasílabos:

A una Mona
muy taimada
dijo un día
cierta Urraca:
«Si vinieras
a mi estancia,
¡cuántas cosas
te enseñara!
Tú bien sabes
con qué maña
robo y guardo
mil alhajas.
Ven, si quieres,
y veráslas
escondidas
tras de un arca».

Cuando es *pie quebrado* del octosílabo en la poesía antigua, se aplican las reglas de la sinalefa y compensación entre versos, ya explicadas en el capítulo de la sílaba métrica, que ponen en duda la existencia del tetrasílabo como verso independiente. En el *Cancionero* de fray Íñigo de Mendoza puede leerse el siguiente fragmento, perteneciente a su «Dechado a la muy escelente reina doña Isabel, nuestra soberana señora», con sinalefa entre el primero y el segundo verso, y compensación del final agudo del cuarto verso por la primera sílaba del verso quinto:

El punto llano para esto
es más dispuesto
para labrar castidad,
que belleza y fealdad
en la humildad
todos se muestran de un gesto.

8.3.2. Pentasílabo

El *pentasílabo*, verso de cinco sílabas métricas, tiene acento en la cuarta, y puede llevar otro acento en una de las primeras sílabas. Si lo lleva en la primera, su ritmo es *dactílico* —este tipo es más conocido como *adónico*—; si lo lleva en la segunda, su ritmo es *yámbico*. Lo más frecuente es que aparezcan mezcladas las dos variedades rítmicas en el que Navarro Tomás (1956: 503) califica de *pentasílabo polirrítmico*. Tal mezcla de las dos variedades rítmicas puede observarse en el siguiente fragmento de Tomás de Iriarte, de su fábula «El naturalista y las lagartijas»:

Vio en una huerta
dos Lagartijas
cierto curioso
Naturalista.
Cógelas ambas
y a toda prisa
quiere hacer de ellas
anatomía.
Ya me ha pillado
la más rolliza;
miembro por miembro
ya me la trincha;
el microscopio
luego le aplica.

La variedad dactílica es obligatoria cuando sigue a tres endecasílabos para formar la llamada *estrofa sáfica*. Léase el siguiente ejemplo, de la oda de Juan Meléndez Valdés «A mis libros»:

Nunca preciados, do la suerte, oh libros,
lleve mi vida, cesaréis de serme,
ora me encumbre favorable, y ora
fiera me abata.

Rengifo (1606: 12) no incluye el pentasílabo en la lista de las nueve clases de versos. Caramuel (2007: 90-91), en el siglo XVII, llamaba la atención sobre la escasez, o ausencia, de los pentasílabos entre los antiguos y los modernos; pone ejemplos de pentasílabos latinos e italianos, pero no españoles.

8.3.3. Hexasílabo

El verso de seis sílabas (*hexasílabo*) lleva acento obligatorio en la quinta, y la situación de otros acentos en el interior determina los dos tipos rítmicos siguientes: *anfibráquico*, si el acento va en la segunda sílaba; *trocaico*, si va en las sílabas impares (primera y tercera). El hexasílabo ha sido empleado en formas tan tradicionales de la poesía castellana como son serranillas, endechas, letrillas y romancillos. Lo más normal es que aparezcan mezcladas en un poema las dos variedades rítmicas, con tendencia al predominio del ritmo anfibráquico. A la fábula «La hermosa y el espejo», de Félix María de Samaniego, pertenecen los siguientes hexasílabos:

Anarda la bella
tenía un amigo
con quien consultaba
todos sus caprichos;
colores de moda,
más o menos vivos,
plumas, sombrerete,
lunares y rizos
jamás en su adorno
fueron admitidos,
si él no la decía:
gracioso, bonito.

8.3.4. Heptasílabo

El *heptasílabo* es un verso de siete sílabas que exige acento en la sexta. La aparición de otros acentos interiores determina las variedades rítmicas del heptasílabo *yámbico* (con acento en las sílabas pares), *anapéstico* (si va acentuada la tercera sílaba) y *mixto* (con acento en primera, cuarta y sexta sílabas). El más fácil de encontrar en pasajes uniformes de un poema es el anapéstico; y cuando

se destina al canto es aconsejable la acentuación de las sílabas cuarta y sexta. Lo normal es que aparezcan mezcladas, en un poema, todas las variedades rítmicas descritas[115]. A partir de la introducción de la versificación de tipo italiano en España, es muy normal el empleo del heptasílabo mezclado con el endecasílabo[116]. Los siguientes versos son un fragmento del poema de Tomás de Iriarte, «Anacreóntica a la primavera»:

Mira cómo los campos
se visten de verdor,
el árbol brota tallos,
el diestro ruiseñor
con caprichoso canto
alegra al labrador
que hace fértil el suelo
a costa de sudor.
Este, Silvia, es el tiempo,
el tiempo del amor.
No temen los arroyos
que del hielo el rigor
aprisione su curso
ni le agote el calor.
La mariposa el jugo
exprime de la flor,
la abeja con anhelo
se aplica a su labor.

8.3.5. Octosílabo

El *octosílabo* —conocido en la terminología tradicional también como *pie* o *verso de arte menor*, *de arte real*, y *verso de redondilla mayor*— es el verso de arte menor más empleado y más popular en la poesía española. Baste pensar en su uso en romances y en el teatro del Siglo de Oro. Se ha querido explicar este éxito

[115] Aunque hay intentos, ya desde el Neoclasicismo, por someterlo a normas más precisas en su acentuación, con la exigencia, por ejemplo, de un acento en la segunda sílaba (Clarke, 1952b: 231). Véase también J. Vicuña Cifuentes (1929: 188).

[116] El heptasílabo es como un *quebrado* del endecasílabo, sobre todo del que va acentuado en sexta sílaba. En canciones a la italiana y en silvas se encontrarán principalmente los ejemplos de mezcla de heptasílabos y endecasílabos.

por la acomodación del número de ocho sílabas a la extensión más frecuente del grupo fónico del español y en la manifestación literaria de la prosa (Navarro Tomás, 1952: 454).

Sus reglas establecen que conste de ocho sílabas métricas y lleve acento obligatorio en la séptima. La acentuación interior determina los siguientes tipos de variedades estilísticas del ritmo en el octosílabo: *dactílico*, si va acentuado en primera, cuarta y séptima sílabas; *trocaico* (también llamado *italiano*), cuando lleva acento en las sílabas impares; y *mixto*, si además de la séptima acentúa en segunda y cuarta, o en segunda y quinta sílabas[117].

Se han comentado de forma bastante precisa las propiedades estilísticas de cada uno de estos tipos. Así, se habla de la impresión de energía e inquietud del tipo dactílico (Baehr, 1962: 106). Navarro Tomás resume perfectamente en las siguientes palabras el carácter de cada uno de ellos:

> El trocaico es relativamente lento, lírico y suave; ofrece ventajas para el canto. El dactílico, más recortado y enérgico, se presta a la expresión dramática. Las variantes mixtas, flexibles y cursivas, se acomodan especialmente a los movimientos del diálogo y del relato. En su combinación sucesiva e indistinta, unos y otros neutralizan sus efectos particulares dentro de las líneas de su fondo común (1952: 437).

Como en los demás casos de versos de arte menor, lo normal es que aparezcan mezclados todos los tipos de octosílabo; y es el trocaico el único que suele emplearse de manera independiente (Navarro, 1952: 438). En los siguientes versos de Tomás de Iriarte, de su fábula «El caminante y la mula de alquiler», se encuentran mezclados todos los tipos rítmicos del octosílabo (el primero es dactílico; el segundo y el sexto son trocaicos; tercero, cuarto y quinto son mixtos):

> Harta de paja y cebada
> una Mula de alquiler
> salía de la posada,
> y tanto empezó a correr,
> que apenas el Caminante
> la podía detener.

[117] Una exposición y comentario de todas las posibilidades rítmicas del octosílabo (con treinta combinaciones de acento posibles) se encuentra en el trabajo de Julio Saavedra Molina (1945). Para la valoración estética del octosílabo en tratados del Siglo de Oro, puede verse I. Román Gutiérrez (2005).

8.3.6. Eneasílabo

El *eneasílabo* consta de nueve sílabas métricas y lleva acento obligatorio en octava sílaba. En las manifestaciones antiguas de este verso, y también en el Modernismo[118], su forma rítmica es casi siempre *libre* o *polirrítmica* (es decir, los acentos interiores no se organizan con regularidad). En el Neoclasicismo y en el Romanticismo se ensayan formas de acentuación interior configuradoras de los siguientes tipos rítmicos, que pueden aparecer de forma independiente en series uniformes de poemas completos: 1. eneasílabo *yámbico*, que en su forma perfecta acentúa todas las sílabas pares, y que cuando lo hace en la segunda y la sexta se llama eneasílabo *laverdaico*[119], y *de canción* si solo acentúa en la cuarta; 2. eneasílabo *anfibráquico*, también llamado *espronceda ico*, que acentúa en la segunda y quinta sílabas[120]; 3. eneasílabo *iriartino*, que acentúa la tercera y frecuentemente la sexta también[121].

Los sesenta y siete eneasílabos del poema de José Agustín Goytisolo, «El hijo pródigo», llevan acento en cuarta sílaba siempre, ejemplo de eneasílabo de canción. Véase el principio:

> Injustamente combatido
> puesto al escarnio y a la mofa
> de las abyectas muchedumbres
> perdura el hijo bien nacido
> el hijo fiel el niño blanco

[118] Emiliano Díez Echarri (1957: 116-117) propugna un origen en el octosílabo francés (verso de nueve sílabas según la forma española de medir) para el eneasílabo modernista, distinto del eneasílabo del período romántico. El origen del eneasílabo de la poesía del siglo XX está, según el mismo autor, en el Modernismo.

[119] Toma el nombre del poeta santanderino Gumersindo Laverde (1840-1890) por el uso que hizo de este verso.

[120] Forma que D. C. Clarke (1952b: 231) registra ya en 1816, en un poema de Francisco Sánchez Barbero.

[121] Otras modalidades de acentuación del eneasílabo vecinas del tipo iriartino son la descrita por Rudolf Baehr (1962: 119-120) como *eneasílabo de gaita gallega* (acento en primera, tercera, sexta y octava), y la definida por Navarro Tomás (1956: 508) como *eneasílabo mixto a)* (acento en tercera, quinta y octava), forma registrada por Luzán (Clarke, 1952b: 230). Se observa el carácter del eneasílabo fronterizo entre el verso de arte mayor y el de arte menor en esta tendencia a constituirse con modalidades rítmicas bien precisas, por un lado, y la realidad de una manifestación polirrítmica, por otro. No es un verso fácil, ni muy usado en la historia de la poesía española, aunque no es raro encontrarlo en la poesía moderna (por ejemplo, aparte del Modernismo, en Jorge Guillén o en José Hierro), de forma independiente o mezclado con otros versos de número impar de sílabas (heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos compuestos de dos heptasílabos). El análisis que de algunas de sus manifestaciones se ha hecho como verso compuesto (Aguado, 1923: 442-443; Navarro Tomás, 1982: 297-298) prueba su carácter de verso de arte mayor. También relaciona el eneasílabo con el verso compuesto Julio Saavedra Molina (1946: 11-23), donde se encuentra un comentario de las distintas cadencias del verso de nueve sílabas.

el sano fruto de un sector
muy vigoroso y nacional.

En los siguientes eneasílabos del poema de Jorge Guillén «Naturaleza siempre viva», incluido en su libro *Final*, se aprecia un predominio del ritmo yámbico (principalmente en la forma del eneasílabo de canción, que lleva acento en cuarta sílaba), pero no faltan el anfibráquico (versos tercero y décimo) ni el iriartino (verso cuarto):

Un bodegón. No es comestible.
Son seres solo imaginarios
Con forma y color muy concretos,
Realidades para los ojos.
Un gran silencio las envuelve.
Aparición en la ventana.
Son meras frutas y hortalizas.
Membrillo y col penden colgados.
En la madera del alféizar
Se apoyan melón y pepino.

En los siguientes versos de *El estudiante de Salamanca* puede apreciarse el marcado ritmo anfibráquico (acentos en segunda y quinta) del eneasílabo *espronceda*ico:

Y en mutuos abrazos unidos,
y en blando y eterno reposo,
la esposa enlazada al esposo
por siempre descansen en paz;
y en fúnebre luz ilumine
sus bodas fatídica tea,
les brinde deleites y sea
la tumba su lecho nupcial.

La tendencia a constituir un tipo rítmico de eneasílabo acentuado en tercera sílaba, puede apreciarse en los de la fábula de Tomás de Iriarte «El manguito, el abanico y el quitasol», a la que pertenece el fragmento siguiente:

¡Oh, qué buenas alhajas sois!
Tú, Manguito, en invierno sirves;
en verano vas a un rincón;

Tú, Abanico, eres mueble inútil
cuando el frío sigue al calor.

8.3.7. Decasílabo

El verso de diez sílabas (*decasílabo*) puede manifestarse como verso simple y como verso compuesto. En la primera forma su acentuación característica es en las sílabas tercera, sexta y novena, en el conocido como decasílabo *anapéstico* o *de himno*. Este verso fue usado en los himnos patrióticos del siglo XIX, en poesía destinada al canto, y es prácticamente la única modalidad rítmica que se registra como forma del decasílabo uniforme en una composición entera[122]. En *El estudiante de Salamanca*, de José de Espronceda, pueden leerse los siguientes decasílabos de himno:

Y en furioso, veloz remolino,
y en aérea fantástica danza,
que la mente del hombre no alcanza
en su rápido curso a seguir,
los espectros su ronda empezaron,
cual en círculos raudos el viento
remolinos de polvo violento
y hojas secas agita sin fin.

Como verso compuesto, el decasílabo acentúa en las sílabas cuarta y novena, y tiene pausa tras la quinta; se trata de un compuesto de dos pentasílabos[123]. Aparte de alguna esporádica aparición en la poesía medieval, uno de los intentos para la revitalización del decasílabo compuesto en la poesía moderna se atribuye a Leandro Fernández de Moratín en el llamado *verso asclepiadeo* de su oda «A don Gaspar de Jovellanos», poema al que pertenecen los versos del siguiente ejemplo:

[122] Otra forma rítmica menos frecuente de decasílabo simple, ensayada por románticos y modernistas, es la que acentúa en las sílabas impares (decasílabo *trocaico* o *arcaico*). Formas menos frecuentes aún de decasílabo simple son las que T. Navarro Tomás (1956: 510) describe como decasílabo *dactílico esdrújulo* (acentos en primera, sexta y novena sílabas, y frecuentemente en cuarta, con la primera palabra esdrújula), cuya invención se atribuye a la poetisa mejicana del s. XVII, Sor Juana Inés de la Cruz; y como decasílabo *mixto*, que acentúa en segunda, sexta y novena sílabas.

[123] La manera normal de manifestarse es la polirrítmica, es decir, sin ajustarse estrictamente, en toda una composición, al ritmo dactílico o yámbico de los pentasílabos de que se compone. Un largo poema, de 93 decasílabos compuestos, es el titulado «Palimpsesto», de Rubén Darío, publicado en *Prosas profanas*. No se ha remediado, según nuestra información, la escasez de estudios sobre el decasílabo a que se refería A. Carballo Picazo (1956a: 11). Para el uso del decasílabo en el Neoclasicismo, véase D. C. Clarke (1952b: 227-229).

Id en las alas del raudo céfiro,
humildes versos, de las floridas
vegas que diáfano fecunda el Arlas,
adonde lento mi patrio río
ve los alcázares de Mantua excelsa.

La equivalencia de los finales esdrújulos a los llanos en el primer hemistiquio de los versos tercero y quinto (*diáfano*, *alcázares*) indica el carácter de versos compuestos.

8.3.8. Endecasílabo

El verso simple de arte mayor más empleado en la poesía española es el de once sílabas o *endecasílabo*, de origen italiano, que, ensayado en el siglo XV por Francisco Imperial y por el Marqués de Santillana (Lapesa, 1957, 1960; Duffell, 1987), consigue su aclimatación perfecta gracias a la poesía de Garcilaso de la Vega (Navarro Tomás, 1982: 117-136). La obra del poeta toledano se constituye en ejemplo de naturalidad y musicalidad para quienes después cultivan el verso endecasílabo. El modelo rítmico de este verso es el *yámbico*, manifestado raramente en su plena acentuación de todas las sílabas pares, por lo que es normal distinguir dos subtipos: el endecasílabo *a maiori* o *a maiore*, llamado también *heroico*, con acento en la sexta sílaba; y el endecasílabo *a minori* o *a minore*, también conocido como endecasílabo *sáfico*, con acento en la cuarta y octava sílabas[124]. Lo normal

[124] Manuel Milá y Fontanals caracteriza cada una de estas formas en los siguientes términos: «Son dos especies de endecasílabos que se hermanan perfectamente, si bien, respectivamente comparables a la columna dórica [el acentuado en 6.ª] y a la corintia [el acentuado en 4.ª y 8.ª], el uno se distingue por su gravedad, el otro por su elegancia» (Milá, 1888: 337). Emilio Huidobro (1924: 11), destacando la posición de los acentos, los califica respectivamente de endecasílabo *central* y endecasílabo *equidistante*. Aunque raro, es posible que aparezca con un solo acento, en cuarta sílaba. Los tratadistas consideran flojo, por escasez de acentos, este verso que D. C. Clarke (1952c) llama endecasílabo *primario*. Véase Pedro Henríquez Ureña (1961: 299-325). Modernamente, este endecasílabo primario, del que hay ejemplos en la poesía clásica mezclados con los otros tipos, puede presentarse como modalidad única en toda una composición, como ilustra la siguiente de Pablo Jauralde, en su libro *Trizas, bruces* (2002):

Para explicarme la facilidad
con que se llega a la melancolía,
no alcano a más que a unas divagaciones
en versos pobres y sin alicientes.

No llegaremos a la trasparencia
azul y rosa de la madrugada
sin inmutarnos por el resplandor
que se agazapa tras el horizonte.

es que estos, y otros ejemplos de variación rítmica sobre la *común base yámbica*[125], tengan una manifestación polirrítmica; es decir, que se mezclen en un mismo poema, como ilustran los siguientes versos de la *Égloga III* de Garcilaso:

> Los rayos ya del sol se trastornaban,
> escondiendo su luz, al mundo cara,
> tras altos montes, y a la luna daban
> lugar para mostrar su blanca cara;
> los peces a menudo ya saltaban,
> con la cola azotando el agua clara,
> cuando las ninfas, la labor dejando,
> hacia el agua se fueron paseando.

Entre las formas del endecasílabo italiano se encuentra una —de la que hay ejemplos en Dante (Pazzaglia, 1990: 67; Beltrami, 1991: 157)— de ritmo ternario, con acento en cuarta y séptima sílabas. No faltan ejemplos de este tipo de endecasílabo, llamado *dactílico* y *anapéstico*, en la poesía culta mezclado con los otros como una variante del endecasílabo *a minori*. El segundo de los versos del siguiente ejemplo, de la *Égloga I* de Garcilaso, lleva acento en segunda, cuarta, séptima y décima sílabas:

> Tu dulce habla ¿en cúya oreja suena?
> Tus claros ojos ¿a quién los volviste?
> ¿Por quién tan sin respeto me trocaste?

> El firme brote de la incertidumbre,
> retornará desde la lejanía
> por los silencios de las azucenas,
>
> y avanzará hacia lo desconocido,
> y crecerá, sin que lo descubramos,
> en el desierto de las esperanzas.

[125] Tomás Navarro Tomás (1956: 511) distingue el endecasílabo *enfático* (con acentos en primera, sexta y décima sílabas), el *heroico* (con acentos en segunda, sexta y décima), el *melódico* (acentuado en tercera, sexta y décima sílabas) y el *sáfico* (acentos en cuarta, octava o sexta, y décima sílabas). A estos cuatro tipos y al *dactílico* se reducen las 171 modalidades de acentuación posibles (Navarro Tomás, 1982: 87-115). Para una descripción de los tipos rítmicos del endecasílabo, véanse P. Henríquez Ureña, «El endecasílabo castellano», 1919 (en 1961: 271-347), J. Saavedra Molina (1946), P. Jauralde (2002), M. Dominicy (2003), M. Á. Márquez Guerrero (2009). Ejemplo de análisis del uso del endecasílabo en Garcilaso es el que hace A. Mas (1964) de la tercera égloga, donde se percibe el movimiento ternario producido por el gran número de endecasílabos con tres acentos. El endecasílabo acentuado en 6.ª y 7.ª sílabas, a pesar de la contigüidad de sus acentos, tiene una expresividad muy marcada, como ha estudiado A. Pardo (2001), quien propone el término de «endecasílabo de intensidad» para este verso, empleado a lo largo de toda la historia del endecasílabo español.

Este ritmo, en parte, coincide con el del *endecasílabo de gaita gallega*, presente en la poesía popular (P. Henríquez Ureña, 1961: 136-142, 326-328) y en formas cultas del *verso de arte mayor* o de Juan de Mena, cuando este se presenta con once sílabas acentuadas en primera, cuarta, séptima y décima[126]. En el siglo XVIII, Tomás de Iriarte ensaya como forma culta e independiente el endecasílabo con acento en la cuarta y séptima sílabas, pero no siempre con acento en la primera, en su fábula «La criada y la escoba». Leandro Fernández de Moratín también lo empleó (Balaguer, 1954: 186-187), y Rubén Darío lo populariza en el poema «Pórtico» (en *Prosas profanas*), escrito para el libro de Salvador Rueda *En tropel* (1892). Tampoco Rubén Darío acentúa sistemáticamente la primera sílaba, como puede verse en el fragmento de su poema que se reproduce como ejemplo a continuación:

> Griega es su sangre, su abuelo era ciego;
> sobre la cumbre del Pindo sonoro
> el sagitario del carro de fuego
> puso en su lira las cuerdas de oro.
> Y bajo el pórtico blanco de Paros,
> y en los boscajes de frescos laureles,
> Píndaro diole sus ritmos preclaros,
> diole Anacreonte sus vinos y mieles[127].

---

[126] Otros ejemplos señalados por Pedro Henríquez Ureña (1961: 293-296) en Garcilaso son: *hallo, según por do anduve perdido* (Soneto I, 3); *cortaste el árbol con manos dañosas* (Soneto XXV, 3); *a romper esto en que yo me metí* (Soneto XXVII, 8); *hinchen el aire de dulce armonía* (Égloga II, 69); *ora clavando del ciervo ligero* (Égloga II, 194). Véase el ritmo de la gaita gallega en estos versos endecasílabos de D. Diego Hurtado de Mendoza, el padre del Marqués de Santillana, que se encuentran en un poema de versos acentuales irregulares (P. Henríquez Ureña, 1961: 58-59):

> Ya se demuestra; salidlas mirar
> vengan las damas las frutas cortar.
> [...]
> Ya se demuestra: salidlas a veer,
> vengan las damas las frutas coger.

Véase también T. Navarro Tomás (1956: 203-204). Para la diferencia entre los endecasílabos de arte mayor, de gaita gallega e italiano, véase Joaquín Balaguer (1954: 161-188). Desde Rubén Darío el endecasílabo dactílico casual, es decir, mezclado con las otras modalidades, no es uso irregular en la poesía moderna. En la primera décima de su poema «Balada en honor de las musas de carne y hueso» (*El canto errante*), por ejemplo, encontramos tres con acentos en 4.ª y 7.ª: *la esencia azul de su viña encendida; por respirar los perfumes de Armida; fuérase al cielo en la bestia de Orlando*.

[127] Miguel Hernández emplea este tipo de endecasílabo con acento en 1.ª, 4.ª, 7.ª y 10.ª en los 36 versos de su poema «Eterna sombra», que empieza por los ocho siguientes:

> Yo que creí que la luz era mía
> precipitado en la sombra me veo.
> Ascua solar, sideral alegría
> ígnea de espuma, de luz, de deseo.

Se ha escrito bastante sobre la estilística del verso endecasílabo: su gravedad, si va acentuado en todas las sílabas pares; su impresión de rapidez cuando se acentúa solo en la sexta; la conveniencia de que haya una especie de descanso después de la cuarta o quinta sílabas; la sensación de energía si va acentuado en la primera sílaba, etcétera[128]. Normas estilísticas más precisas suelen observarse cuando se habla de la variedad del endecasílabo sáfico con que se trata de imitar el verso clásico del mismo nombre. Entonces, además de la cuarta y octava, debe acentuar la primera sílaba, admite una pausa de sentido entre la quinta y sexta sílabas, y hay que evitar la posibilidad de sinalefa en la cesura[129]. En la oda de Juan Meléndez Valdés «A la esperanza» pueden leerse los versos del siguiente ejemplo:

> Todo lo endulzas favorable y cubres
> de un velo grato que enajena el alma,
> que hace la copa de la vida al hombre
> menos amarga.

8.3.9. Dodecasílabo

El de doce sílabas o *dodecasílabo* es un verso compuesto de dos hemistiquios iguales (6 + 6, dodecasílabo *simétrico*) o desiguales (dodecasílabo *asimétrico*). Una forma del simétrico es el dodecasílabo *anfibráquico* o *romántico*, que acentúa las sílabas segunda y quinta de cada hemistiquio:

> Sangre ligera, redonda, granada:
> raudo anhelar sin perfil ni penumbra.
> Fuera la luz en la luz sepultada.
> Siento que solo la sombra me alumbra.

A la historia de la teoría y el uso del endecasílabo dactílico -llamado anapéstico por M. Milá y Fontanals-, que se asocia con el ritmo de gaita gallega, hemos dedicado una monografía y una nota con ejemplos anteriores y posteriores a los de Rubén Darío, que es quien consagra este tipo de verso en nuestra moderna poesía culta (J. Domínguez Caparrós, 2009a, b).

[128] Ningún texto supera al «Elogio del endecasílabo» que en 1944 escribió Dámaso Alonso (1973) sobre la expresividad y el sentido de este verso en la poesía española.

[129] Otras formas del endecasílabo no tienen ni mucho menos la importancia de las descritas, y más bien constituyen curiosidades como la del *endecasílabo a la francesa* (que exige una pausa tras la cuarta sílaba de palabra aguda o no contar la última sílaba si la palabra que lleva el acento en cuarta es llana; se trata, en realidad, de un verso compuesto de 5 + 7); o la del *endecasílabo galaico antiguo* (con acento en quinta, que se convierte en endecasílabo compuesto de 6 + 5), ensayado por Rubén Darío en su «Balada laudatoria» a Valle-Inclán; el mismo nombre del homenajeado es ejemplo de esta clase de verso: *Don Ramón María del Valle-Inclán*. Véase J. Domínguez Caparrós, 1985: s. v.. Obsérvese en estos casos la tendencia, que comparte el endecasílabo con todos los versos de arte mayor, a descomponerse en dos versos simples.

Abiertas las rejas, las luces se agitan,
y alegre banquete se deja entrever,
los néctares dulces al júbilo excitan
y a cien caballeros cantando a beber.

José de Espronceda, «Canto del cruzado»

Si acentúa en las sílabas impares de cada uno de sus hemistiquios iguales, el dodecasílabo se llama *trocaico*. Es forma empleada de manera independiente en el Romanticismo y en el Modernismo, lo mismo que la anterior. T. Navarro Tomás (1956: 513) reproduce los siguientes de Salvador Rueda («Las arañas y las estrellas»):

Sus curvados dedos al mover ligeras,
como leves armas de traidores filos,
tejen las arañas cual las hilanderas
sus hamacas tenues de irisados hilos.

El dodecasílabo simétrico se manifiesta como *polirrítmico* cuando mezcla las variedades anfibráquica y trocaica de sus hemistiquios:

De frase extranjera el mal pegadizo
hoy a nuestro idioma gravemente aqueja;
pero habrá quien piense que no habla castizo
si por lo anticuado lo usado no deja.

Tomás de Iriarte, «El retrato de Golilla»

Tipo asimétrico es el *dodecasílabo de seguidilla*, compuesto de siete y cinco sílabas[130]. Al «Elogio de la seguidilla» de Rubén Darío (en *Prosas profanas*) pertenecen los versos del ejemplo:

---

[130] Aguado (1923: 446) observa que admite el final esdrújulo del primer hemistiquio, pero si termina en aguda se convierte en endecasílabo. Esto probaría su carácter de verso no plenamente compuesto.

Otra forma del dodecasílabo asimétrico es el compuesto de cinco y siete sílabas, como en los siguientes versos de José Santos Chocano («Momia incaica»), que cita Navarro Tomás (1956: 514):

Guerrero fuiste con que Yupanqui un día
hacia el Arauco sin descansar marchó,
y con tu lanza, con tu broquel de cuero,
entraste en filas, del tamboril al son.

Para el desarrollo y aplicación de las varias modalidades de este verso por parte de Juan Ramón Jiménez, así como para las noticias de usos anteriores (Sinibaldo de Mas, Unamuno, Santos Chocano), véase T. Navarro Tomás (1982: 276-277).

Tienes toda la lira; tienes las manos
que acompasan las danzas y las canciones;
tus órganos, tus prosas, tus cantos llanos
y tus llantos que parten los corazones.

Por la unión de tres grupos de cuatro sílabas con acento en la tercera se forma un dodecasílabo simple llamado *ternario* o *de dos cesuras*, que lleva acento en tercera, séptima y undécima sílabas. Julio Vicuña Cifuentes (1929: 147) cita, entre otros, el siguiente ejemplo de Gabriel y Galán («Desde el campo»):

Ancho círculo de brumas taciturnas...
negra sierra de grandeza inmensurable...
con peana de boscosas montañuelas
y corona de pináculos de hielo.

8.3.10. Tridecasílabo

El verso de trece sílabas, *tridecasílabo*, fue ensayado por Gertrudis Gómez de Avellaneda y por los modernistas, pero no se ha generalizado su uso en la poesía española. Adopta una de estas formas: verso simple construido a base de cláusulas rítmicas, o verso compuesto de hexasílabo y heptasílabo.

El tridecasílabo *anapéstico* acentúa las sílabas tercera, sexta, novena y duodécima[131]. De Gertrudis Gómez de Avellaneda («La noche de insomnio y el alba») son estos tridecasílabos:

[131] Julio Vicuña Cifuentes (1929: 151-156, 216) aconseja que para que este verso no se haga alejandrino conviene observar las siguientes normas: no terminar en palabra aguda la segunda cláusula (el acento en sexta sílaba); la séptima sílaba no debe ser la final de palabra que termina en vocal si la octava es la primera de una palabra que empieza por vocal (es decir, evitar la sinalefa entre séptima y octava sílaba, porque, si se da hiato por hacer una pausa, el verso se hace alejandrino); evitar la sinéresis y la sinalefa que tienda al hiato en el segundo hemistiquio (pues por un hiato el verso se convierte fácilmente en alejandrino). La ambigüedad rítmica del tridecasílabo anapéstico no ayuda ciertamente a su constitución como verso largo con carácter propio. Ejemplo claro de esta doble posibilidad, por no ajustarse a las normas de que habla Vicuña, es el soneto de Rubén Darío «Urna votiva», cuyos versos admiten la lectura como alejandrinos, aunque son calificados de tridecasílabos por Julio Saavedra Molina (1946: 36). También Francisco Maldonado de Guevara (1961) interpreta el soneto de Rubén Darío como compuesto en tridecasílabos anapestos. Véase la descripción rítmica y el análisis de las opiniones sobre la métrica de este soneto en nuestro trabajo sobre el mismo (J. Domínguez Caparrós, 2004). Sobre el tridecasílabo y su uso en unos sonetos de Unamuno, véase J. Domínguez Caparrós (2005a). Las posibilidades rítmicas del verso de trece sílabas son vistas de forma positiva por J. Saavedra Molina en su estudio sobre el mismo (1946: 24-62). P. Jauralde (2003a) se cuenta entre los escasos trabajos consagrados a este verso, su uso y su estructura. Sinibaldo de Mas (1832) ensaya el tridecasílabo simple y combina polirrítmicamente en el poema sus modalidades acentuales. Al principio

En incendio la esfera zafírea que surcas,
ya convierte tu lumbre radiante y fecunda,
y aun la pena que el alma destroza profunda,
se suspende mirando tu marcha triunfal.

El tridecasílabo *ternario* se construye con tres grupos de cuatro sílabas con acento en la última. Va acentuado, pues, en cuarta, octava y duodécima sílabas. En Pedro Henríquez Ureña (1961: 360) se leen algunos ejemplos de este tipo de verso, como los del argentino Francisco Luis Bernárdez («Alabanza didáctica de un toro»):

Para cantarte, dictador de la llanura,
hincha sus líricos pulmones cada verso...

El tridecasílabo *compuesto* de hexasílabo y heptasílabo aparece con los hemistiquios en este orden, o en el inverso de heptasílabo y hexasílabo. En Tomás Navarro Tomás (1956: 515) se encuentran ejemplos modernistas de este tipo de verso, como los siguientes del colombiano Alfredo Gómez Jaime, compuestos de heptasílabo y hexasílabo:

Hay manos alevosas que de sus retiros
se apartan en la noche como los vampiros
que hieren en la sombra con velo sutil.

---

de su composición «El campo» pertenecen los versos que se citan seguidamente:

Codicien otros la ciudad, que su bullicio
Ya por siempre abandono con ligera planta
Y nunca en ella a verme volverán los hombres.
Del aire juguetón la plácida frescura,
La vista deliciosa de estos campos bellos
Quiero otra vez gozar; ¿y cuando yo trocara
Necio jamás la sociedad tempestüosa
Con los deleites puros de esta vida quieta?
Aquí la primavera de esmeraldas cubre
El suelo en otro tiempo solo rico en nieve.

Julio Saavedra Molina (1933) ensaya con ejemplos propios el tridecasílabo polirrítmico. Como muestra se copian los siguientes:

Los ojos expectantes de m'hijo se tornan
ya a mi rostro ya al bicho que insiste en vivir;
mientras, suspenso, me pregunto con voz sorda:
'¿Acaso perecer vale más que sufrir?'

Los del peruano Manuel González Prada que se citan seguidamente son compuestos de hexasílabo y heptasílabo:

> La jónica gracia maldice de los hombres
> y cubre al Eurotas el limo del Jordán.

8.3.11. Alejandrino a la francesa

Tridecasílabo muy discutido es el *alejandrino a la francesa* o *de trece sílabas*, ensayado por Tomás de Iriarte en su fábula «La campana y el esquilón». Se trata de un verso simple de trece sílabas con acento en sexta y duodécima, pero que tiene que cumplir además las normas rítmicas siguientes respecto del acento de la sexta sílaba: debe coincidir este acento con la sílaba final de palabra aguda; si coincide con la penúltima de palabra llana, la última sílaba de esta palabra debe formar una sílaba métrica con la primera de la palabra siguiente por sinalefa; nunca puede coincidir con la antepenúltima de palabra esdrújula. Es verdad que siempre cabe la posibilidad de hacer pausa en el centro, y leer estos versos como alejandrinos: contando una sílaba más, si la acentuada en sexta es la final de una palabra aguda; o no haciendo sinalefa, si la sexta es la penúltima de una palabra llana. A la citada fábula de Tomás de Iriarte pertenecen los siguientes versos:

> Tenía la ciudad en su jurisdicción
> una aldea infeliz de corta población,
> siendo su parroquial una pobre iglesita,
> con chico campanario, a modo de una ermita;
> y un rajado Esquilón, pendiente en medio de él,
> era allí quien hacía el principal papel.

8.3.12. Alejandrino

El verso de catorce sílabas compuesto de dos hemistiquios heptasílabos se llama *alejandrino*. Lleva acento, pues, en la sexta sílaba de cada hemistiquio, y normalmente en alguna o algunas de las sílabas anteriores. Es un verso empleado abundantemente en la Edad Media, revitalizado en el Neoclasicismo (Clarke, 1952b: 224-225) y generalizado en el Modernismo hasta el punto de hacer del alejandrino uno de los versos largos más empleados en la poesía moderna de

métrica regular, solo o en combinación con el endecasílabo, el heptasílabo y el eneasílabo[132].

Lo normal, en su uso medieval y desde el Modernismo (Díez Echarri, 1957: 112-113), es que el alejandrino se manifieste polirrítmicamente, es decir, sin atenerse a una norma fija en la disposición de los acentos interiores de los hemistiquios, como puede verse en el siguiente ejemplo de Miguel Hernández, de *El hombre acecha*:

> Es sangre, no granizo, lo que azota mis sienes.
> Son dos años de sangre: son dos inundaciones.
> Sangre de acción solar, devoradora vienes,
> hasta dejar sin nadie y ahogados los balcones.

Ha habido, sin embargo, ensayos de construirlos con ritmo acentual bien preciso. Así, el alejandrino se hace *anapéstico* cuando acentúa las sílabas tercera y sexta de cada hemistiquio, como en los siguientes de la «Sonatina» de Rubén Darío:

> ¡Pobrecita princesa de los ojos azules!
> Está presa en sus oros, está presa en sus tules,
> en la jaula de mármol del palacio real,
> el palacio soberbio que vigilan los guardas,
> que custodian cien negros con sus cien alabardas,
> un lebrel que no duerme y un dragón colosal.

Cuando acentúa las sílabas pares de cada hemistiquio, se hace de ritmo *yámbico*, como ilustran los de Alberto Lista en su poema «El deseo»:

> Ya de fulgentes flores se adorna primavera;
> el céfiro apacible discurre por el prado;
> verdura deleitosa el plácido collado
> y mirto florecido corona la ribera.

---

[132] Para la historia de este verso, véase el trabajo de P. Henríquez Ureña «Sobre la historia del alejandrino», publicado en la *Revista de Filología Hispánica* en 1946, y asequible también en la recopilación de sus estudios de métrica (1961: 349-360); y también A. Alatorre (2001). Para la morfología del alejandrino medieval español, véanse Carlos Barrera (1918) y Uría Maqua (2000: 92-126). Dámaso Alonso (1975: 556-561) explica muy claramente la flexibilización del alejandrino que se produce en el Modernismo. Sobre la influencia del simbolismo en el alejandrino modernista, véase M.ª Victoria Utrera Torremocha (2010a).

Esta es la forma más característica del alejandrino romántico tal como la generalizó José Zorrilla, cuya composición «La leyenda del Rabí Moro» empieza con los siguientes versos:

> Un día de los mundos mirar la marcha quiso
> y ver si obedecía su ley la creación,
> y hasta las puertas de oro bajó del Paraíso
> el sumo Dios que extrajo del caos su embrión.

Si va sistemáticamente acentuado en la primera sílaba de cada hemistiquio, con la posibilidad de acentuar también la tercera o la cuarta, constituye el tipo denominado por T. Navarro Tomás (1956: 516) *alejandrino mixto*.

La flexibilización modernista del alejandrino que empieza Rubén Darío, por influencia francesa (Domínguez Caparrós, 1999: 54-60, 188-192), tiene que ver sobre todo con la pausa entre hemistiquios y la presencia del tridecasílabo ternario entre los alejandrinos. En *Caprichos* (1900-1905) de Manuel Machado, el soneto «Kyrie eleyson» es un ejemplo notable de alejandrino modernista flexibilizado. Léase como ejemplo el primer cuarteto:

> La Caridad, la Caridad, la Caridad.
> Tus llagas otra vez, Señor, al mundo muestra,
> y tu corona de espinas, y tu diestra
> horadada por el clavo de la impiedad.

El primer verso es un tridecasílabo ternario que, mezclado con alejandrinos, se llama también *alejandrino ternario* (acentos en 4.ª, 8.ª y 12.ª sílabas); el segundo es un alejandrino compuesto con el primer hemistiquio agudo; y los otros dos versos exigen pausas en sílaba átona, que se hace aguda, en la escansión del alejandrino compuesto de 7 + 7. Esta escansión sería:

> La-Ca-ri-dad-la-Cá-[-] ri-dad-la-Ca-ri-dad-[-]
> Tus-lla-gas-o-tra-vez-[-] Se-ñor-al-mun-do-mues-tra
> y-tu-co-ro-na-dé-[-] es-pi-nas-y-tu-dies-tra
> ho-ra-da-da-por-él-[-] cla-vo-de-laim-pie-dad-[-]

El segundo cuarteto no presenta ninguna dificultad en la escansión del alejandrino como compuesto de dos hemistiquios heptasílabos:

> Dinos de nuevo aquella palabra que nos hace
> llorar... y nos derrite la maldad en el pecho,

y nos da paz, amor y olvido. Y satisface
como el correr seguro del río por su lecho.

En el primer terceto, el alejandrino ternario aparece en el primer verso:

Y que un paisaje matinal y que una buena;

y siguen dos alejandrinos con el primer hemistiquio agudo:

esperanza nos den la alegría piadosa,
y que sea el amor de Dios nuestra verdad.

8.3.13. Tetradecasílabo de cláusulas

El verso de catorce sílabas puede configurarse como la suma de cláusulas rítmicas: si estas son dactílicas (el verso lleva acento en primera, cuarta, séptima, décima y decimotercera), se llama *tetradecasílabo dactílico*[133]; y si son trocaicas (acento en las sílabas impares), el tetradecasílabo es *trocaico* (Navarro, 1956: 517-518). Pero ya no se trata del verso alejandrino, cuya característica es ser un verso compuesto, a pesar de que admitan un descanso tras la quinta y la sexta sílaba respectivamente. Ejemplo de ritmo trocaico son los dos versos siguientes de Manuel González Prada, citados por Navarro Tomás:

Soplo de los mares, mensajera del verano,
tienes la dulzura de la miel y de los besos.

8.3.14. Pentadecasílabo

Aunque, según se dijo antes, el mayor verso regular largo importante en la poesía española es el alejandrino, se ha experimentado desde el Romanticismo (Gertrudis Gómez de Avellaneda), y desde el Modernismo, con otros de exten-

[133] R. E. Boti (1913: 381) interpreta este tipo de verso como un compuesto de ocho y seis sílabas. Al poema «Soledad del alma», de Gertrudis Gómez de Avellaneda, pertenecen los siguientes:

Sale la aurora risueña, de flores vestida,
dándole al cielo y al campo variado color.

Julio Vicuña Cifuentes (1929: 157-159) sostiene que no es posible un verso simple de ritmo dactílico más largo que este de catorce sílabas.

sión mayor, formados por la unión de versos menores. Reseñamos a continuación algunos de estos tipos.

El *pentadecasílabo* o verso de quince sílabas se conforma como compuesto de dos versos (hexasílabo y eneasílabo; o heptasílabo y octosílabo)[134], o tres pentasílabos (*pentadecasílabo ternario*). Emilio Carrere combina el pentadecasílabo ternario con el decasílabo en su poema «Voces de agorería», de donde se toman los versos del ejemplo siguiente:

> ¡Toda la noche, toda la noche, como una incierta
> voz angustiosa del más allá;
> toda la noche, toda la noche, junto a la puerta
> un perro negro llorando está!
> ¿Qué sombra pasa...? ¿Qué sombra mata los reverberos
> en las desiertas calles, henchidas de hondas angustias?
> ¡No la ve nadie...! Pero a su paso por los senderos
> crujen macabras las hojas mustias.

También se ha ensayado una forma de pentadecasílabo *anfibráquico* configurado como la unión de cinco cláusulas trisílabas con acento en la segunda sílaba; lleva acentos, pues, en la segunda, quinta, octava, undécima y decimocuarta. R. E. Boti (1913: 377) atribuye a Gertrudis Gómez de Avellaneda la invención de este verso, que interpreta, sin embargo, como la unión de un hexasílabo y un eneasílabo, es decir, como un verso compuesto también; y Julio Vicuña Cifuentes (1929: 227) lo considera un compuesto de eneasílabo y hexasílabo[135]. Véanse, como ejemplo, los siguientes versos de «La noche de insomnio y el alba», de la poetisa romántica cubana:

> Qué horrible me fuera brillando tu fuego fecundo
> cerrar estos ojos, que nunca se cansan de verte,
> en tanto que ardiente brotase la vida en el mundo,
> cuajada sintiendo la sangre por miedo de muerte.

[134] Véanse ejemplos de estas clases de verso en T. Navarro Tomás (1956: 518-519).

[135] El soneto «A Francia», en *El canto errante* de Rubén Darío, es un ejemplo de este tipo de verso, que los comentaristas (por ejemplo, Herrera Zapién, 1975: 204) relacionan con el hexámetro clásico.

8.3.15. Hexadecasílabo

El hexadecasílabo o verso de dieciséis sílabas puede presentarse como la unión de dos octosílabos (en sus distintas variedades rítmicas)[136] o como la agrupación de cinco cláusulas trisílabas con acento en la tercera (lleva como sílabas tónicas, pues, la tercera, sexta, novena, duodécima y decimoquinta). Este segundo tipo, ensayado por Gertrudis Gómez de Avellaneda, es analizado por R. E. Boti (1913: 377) como un compuesto de 10 (4 + 6) + 6, y pone como ejemplo los siguientes:

> ¡Guarde, guarde la noche callada sus sombras de duelo,
> hasta el triste momento del sueño que nunca termina;
> y aunque hiera mis ojos, cansados por largo desvelo,
> dale ¡oh sol! a mi frente, ya mustia, tu llama divina!

El verso de dieciséis sílabas formado por la unión de dos octosílabos se encuentra en los del poema de Antonio Machado «Orillas del Duero», en *Soledades*, donde se combina con el octosílabo como verso quebrado:

> Se ha asomado una cigüeña a lo alto del campanario.
> Girando en torno a la torre y al caserón solitario,
> ya las golondrinas chillan. Pasaron del blanco invierno,
> de nevascas y ventiscas los crudos soplos de infierno.
> Es una tibia mañana.
> El sol calienta un poquito la pobre tierra soriana.

8.3.16. Heptadecasílabo

El verso de diecisiete sílabas o *heptadecasílabo* puede darse por la unión de cláusulas dactílicas (acento en primera, cuarta, séptima, décima, decimotercera y decimosexta), o por la unión de un heptasílabo y un decasílabo, como en el siguiente ejemplo de Rubén Darío, de su soneto «Venus» (en *Azul*), donde el heptasílabo funciona como final de verso claramente (hay equivalencia de agudos, llanos y esdrújulos), y el decasílabo tiene ritmo anapéstico (acento en tercera, sexta y novena):

> «¡Oh, reina rubia!, díjele, mi alma quiere dejar su crisálida
> y volar hacia ti, y tus labios de fuego besar;

[136] El fondo del fluctuante pie de romance es también el grupo de dieciséis sílabas dividido en dos de ocho, como se verá más adelante.

y flotar en el nimbo que derrama en tu frente luz pálida,
y en siderales éxtasis no dejarte un momento de amar».
El aire de la noche refrescaba la atmósfera cálida.
Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar.

Ejemplo de heptadecasílabo dactílico son los versos del poeta modernista madrileño Antonio de Zayas («Con este signo vencerás»), citados por J. Vicuña Cifuentes (1929: 159):

Tiemblan al rudo trotar de corceles las piedras sagradas
que en Albalonga ampararon propicias al póstumo Silvio:
cascos, broqueles, banderas, coronas y bálteos y espadas
copian las ondas que corren por bajo del puente de Milvio.

José Santos Chocano usa un heptadecasílabo formado por la suma de un heptasílabo seguido de dos pentasílabos en su poema «El tesoro de los incas» (en *Alma América*, 1906). Léase el principio de los 74 versos de que se compone:

Hace tiempo que en una ciudad incaica (no importa el nombre)
pensando en la sentencia que eternamente lleva en sí el hombre,
por entre tantas ruinas, en que dibuja rasgos de oro
la sierpe y el lagarto de bronce medra y hay como un coro
de pájaros nocturnos y las arañas tejen enredos
como si los tejiesen manos nerviosas de finos dedos,
escuché unos murmullos -hondos murmullos- que de repente
llenaron mis oídos como si fueran los de una fuente:
eran voces del agua, notas vibrantes de lluvia y riego,
llanto como de risa, brindis de alegre desasosiego...

8.3.17. Octodecasílabo

En Rosalía de Castro (*En las orillas del Sar*) se leen los siguientes *octodecasílabos*, compuestos de dos eneasílabos, que se combinan con el eneasílabo como quebrado:

No maldigáis del que, ya ebrio, corre a beber con nuevo afán;
su eterna sed es quien le lleva hacia la fuente abrasadora,
cuanto más bebe, a beber más.
No murmuréis del que rendido ya bajo el peso de la vida

quiere vivir y aun quiere amar;
la sed del beodo es insaciable, y la del alma lo es aún más.

Octodecasílabos compuestos de tres hexasílabos anfibráquicos son los del poema de Salvador Rueda, «La tronada», al que pertenecen los siguientes:

Debajo las tumbas que, recios, azotan granizos y vientos,
sobre las montañas de cumbres altivas y toscos cimientos,
y en mares y abismos, y rojos volcanes de luz que serpea,
feroz terremoto retiembla y se agita, cual sorda marea.

El empleo de esdrújulo en la terminación de algún hexasílabo del interior demuestra que está pensando en un verso compuesto: *su verde corona / del mudo relámpago / sumerge en la cumbre*.

8.3.18. Eneadecasílabo

Versos de diecinueve sílabas, *eneadecasílabos*, de Julio Herrera y Reissig, compuestos de octosílabo y endecasílabo, alternan con hexadecasílabos (8+8) en su poema *Wagnerianas*, que empieza así:

¡Oh, llévame con tus ansias; en las nevadas uvas de tus senos,
Fermenta el vino sublime de los placeres azules.
Quiero libar en tu boca la satánica miel de los venenos;
Con el hachís de tus besos me harás ver mil Estambules.

8.3.19. Versos de veinte y de veintidós sílabas

Versos de *veinte sílabas* (unión de dos decasílabos anapésticos), de Salvador Díaz Mirón, y de *veintidós* (unión de un eneasílabo y un tridecasílabo), del argentino Francisco Luis Bernárdez, se recogen en T. Navarro Tomás (1956: 521-522). Léase el soneto «Gris de perla», del mejicano Salvador Díaz Mirón, en su libro *Lascas* (1901), en versos de veinte sílabas formados con la unión de dos decasílabos de himno (acentuados sistemáticamente en las sílabas tercera, sexta y novena):

Siempre aguijo el ingenio en la lírica; y él en vano al misterio se asoma
a buscar a la flor del Deseo vaso digno del puro Ideal.

¡Quién hiciera una trova tan dulce, como el espíritu fuese un aroma[137],
un ungüento de suaves caricias con suspiros de luz musical!

Por desdén a la pista plebeya la Ilusión empinada en su loma
quiere asir, ante límpidas nubes, virtud alta en sutil material;
pero el Alma en el barro se yergue y el magnífico afán se desploma,
y revuelca sus nobles armiños en el negro y batido fangal.

La palabra en el metro resulta baja y fútil pirueta en maroma;
y un funámbulo erecto pontífice lleva manto de pompa caudal;
y si el Gusto en sus ricas finezas pide nuevo poder al idioma,

aseméjase al ángel rebelde que concita en el reino del mal.
¡Quién hiciera una trova tan dulce, que al espíritu fuese un aroma,
un ungüento de suaves caricias, con suspiros de luz musical!

[137] El segundo hemistiquio de este verso (*como el espíritu fuese un aroma*) tiene una sílaba de más. Parece una errata, pues en los dos últimos versos se repiten los versos 3 y 4 y la forma del penúltimo verso se ajusta perfectamente al ritmo: *que al espíritu fuese un aroma*. El texto está tomado de José Emilio Pacheco, *Antología del Modernismo* (1824-1921), México, UNAM, Ediciones Era, 1999, 3.ª ed., pp. 46-47.

Capítulo 9
TIPOS DE VERSO IRREGULAR CASTELLANO

Es el momento de describir más detalladamente las formas que en el capítulo 3 se incluyeron en la versificación *irregular amétrica*. Esta, llamada también *anisosilábica,* no se rige por la igualdad o regularidad en el número de sílabas de los versos de una composición; y esta característica es común a los tipos de verso que clasificamos en el grupo, y que son: el fluctuante, el tónico (acentual y silabotónico de cláusulas), el cuantitativo y el libre.

9.1. EL VERSO FLUCTUANTE

El *fluctuante* es un verso irregular que se caracteriza porque su número de sílabas oscila, *dentro de unos límites*, lleva un acento en la penúltima sílaba métrica —de cada hemistiquio, si se trata de un verso compuesto—, y normalmente otro como mínimo, en posición variable, en la primera parte del verso —de cada hemistiquio, si son compuestos—, pero no está regulado el número de sílabas métricas átonas que debe separar estos dos acentos. Es una clase de verso que se da en la poesía medieval (épica, lírica y romancero). Veamos de forma más concreta las características particulares de cada uno de los tipos de verso fluctuante.

9.1.1. Verso épico

La fluctuación del *verso épico, juglareso*, o *verso del Cid*, se caracteriza por una alternancia creciente o decreciente en la frecuencia de la longitud del verso a partir de la del más usado. Así, por lo que se refiere al *Poema de Mio Cid*, Ramón Menéndez Pidal (1964: 99-102) establece el siguiente orden de frecuencias: 7 + + 7, 6 + 7 y 7 + 8, que en conjunto llegan a representar el 38,68% de los versos del poema, y cada uno de estos tres tipos representa más del 10%; siguen los de 6 + + 8, 8 + 7, 5 + 7 y 8 + 8, que en el total del poema son el 29,27%, y cada tipo representa más del 5% de los versos del conjunto. Más escasamente representados, pues no llega cada uno de ellos al 5%, están los tipos de verso 5 + 8, 7 + 9,

6 + 6, 7 + 6, 9 + 7, 9 + 8, 6 + 9. En la relación anterior se encuentran versos desde las 12 a las 17 sílabas, pero en el poema los hay desde 10 hasta 20 sílabas. La conclusión es que la base predominante de la fluctuación es la del hemistiquio heptasílabo[138]. El siguiente fragmento del *Poema de Mio Cid* (vv. 616-622) refleja bien la fluctuación del verso épico:

> «¡Oíd a mí, Álbar Fáñez e todos los cavalleros!
> «En este castiello grand aver avemos preso;
> «los moros yazen muertos, de bivos pocos veo.
> «Los moros e las moras vender non los podremos,
> «que los descabeçemos nada non ganaremos;
> «cojámoslos de dentro, ca el señorío tenemos;
> «posaremos en sus casas e dellos nos serviremos».

La discusión sobre la naturaleza del verso épico sigue abierta. Se ha intentado buscar una regularidad de la disposición acentual en el verso del *Poema del Cid*, que se ajustaría a una regla de dos acentos por hemistiquio como mínimo (Robert A. Hall, Jr., 1965; F. Maldonado de Guevara, 1967; Adams, 1972: 118-119; René Pellen, 1985; Duffell, 2002). Colin Smith no tiene dudas sobre la naturaleza acentual del verso del Cid:

> En resumen, no hay nada que nos impida *a priori* considerar la métrica del *Poema* como acentual; y si hay alguno que lo dude, lea para sí en alta voz algunas tiradas para comprobar que, instintivamente, hasta el lector moderno casi forzosamente tiene que leerlas recalcando el ritmo. Un juglar o presentador del siglo XIII bien pudo hacerlo con cierto énfasis artificial, sobre todo si se acompañaba con un instrumento (1979: 46).

[138] El orden de frecuencia de los versos por su número de sílabas es: 14, 15, 13, 16, 12, 17, 11, 18, 10, 19, 20 (R. Menéndez Pidal, 1964: 87). El fragmento del *Roncesvalles* examinado por R. Menéndez Pidal (1917) también tiene como base de la fluctuación el heptasílabo. Hay una progresión del hemistiquio octosílabo en los fragmentos conservados de la gesta de los *Siete infantes de Lara* y de las mocedades de *Rodrigo*. En este último cantar parece que la base de la fluctuación es el octosílabo, anunciando lo que será el verso de romance (R. Menéndez Pidal, 1917: 127-131). Compárese con la presencia del verso compuesto de 8 + 8, junto al canónico de 7 + 7, en el alejandrino de la cuaderna vía del Arcipreste de Hita. No vamos a discutir aquí la cuestión de la irregularidad en la evolución del verso alejandrino silábico del mester de clerecía, cuyo ejemplo más claro es el del *Poema de Fernán González*, compuesto en el s. XIII. La versificación medieval plantea interesantísimos problemas de todo tipo, que ni siquiera se van a enumerar en este momento. Por poner algún ejemplo, y en desorden, véase el trabajo de S. W. Baldwin (1973) y su análisis de la cuaderna vía del *Libro de Alexandre* en términos del *cursus* de la prosa rimada como modelo de su composición; frente a la defensa de un isosilabismo a ultranza en dicha obra por parte de Dana Arthur Nelson (1980), criticado por Carlos Alvar (1980: 362). La pronunciación correcta de los nombres clásicos es una prueba del carácter culto del autor, que lleva a N. J. Ware (1967) a pensar en un modelo de métrica regular para el mismo poema. Regularidad propuesta también por M. Molho (1994) sobre el modelo del verso épico francés.

Angelo Monteverdi (1964) supone que detrás de todo anisosilabismo medieval hay un isosilabismo, presente o recordado. Así, el verso del *Poema de Mio Cid* tiene como ejemplo el alejandrino, del que quiere reproducir el ritmo, y del que frecuentemente reproduce también el número de sílabas[139].

9.1.2. Verso lírico medieval

Hay una modalidad de verso fluctuante corto que es empleado en la poesía lírica medieval, lo mismo que el largo lo era en la épica. Se trata de un verso simple fluctuante sobre el octosílabo o el eneasílabo y que aparece en poesías juglarescas del siglo XIII pertenecientes al género de los debates o al del poema hagiográfico[140]. Menéndez Pidal (1914: 94; 1917: 126) establece, para los 402 versos de la disputa de *Elena y María*, la siguiente escala de alternancia: 8, 7, 9, 6, 10, 11; y para la *Vida de Santa María Egipcíaca* (1917: 126), la escala es: 9, 10, 8, 11, 7, 13, 6[141].

El *Libro de la infancia y muerte de Jesús*, según ha estudiado Manuel Alvar (1965: 45-66), fluctúa tomando como modelo el verso de ocho sílabas. A este poema del siglo XIII pertenecen los versos del ejemplo:

Presos fueron muy festino,
sacábanlos del camino.
De que fuera los tovieron,
entre sí razón hobieron.
Dixo el ladrón más fellón:
«Así seya la partición:
«tú que mayor e mejor eres
«descoig d'ellos cual más quisieres;
«desí partamos el más chiquiello
«con el cuchiello».

---

[139] Para el conocimiento de la riqueza de artificios fónicos, sintácticos o formularios en el verso del Cid, véase E. de Chasca (1967), Colin Smith (1976; 1983: 136-177), Ruth House Webber (1983), Thomas Montgomery (1986). En Germán Orduna (1987) hay, además de un análisis de la poética de la rima, un resumen de las principales teorías del verso del Cid.

[140] También las *jarchas* romances o mozárabes de los siglos XI y XII son poesías de carácter lírico y presentan oscilación en el número de sílabas de sus versos. Véase un análisis minucioso de su métrica en D. C. Clarke (1988); y para una introducción general a este tipo de poesía, véase E. García Gómez (1983).

[141] G. Tavani (1964) propone como base de la métrica de la *Razón de amor*, no una regularidad isosilábica, sino isorrítmica, basada en el esquema acentual cuyo modelo es 4' + 4': *estavasó un olivar.*

9.1.3. Pie de romance

El *verso* o *pie de romance* es descrito por Nebrija (1981: 153-154) como formado regularmente por dieciséis sílabas. En efecto, el verso se compone de dos hemistiquios octosílabos, pero en los romances antiguos y en los populares es posible una fluctuación silábica, mucho menor que en el verso épico. Estos versos, que rimaban todos en asonante, al dividirse en la representación gráfica en dos, dan lugar a lo que hoy llamamos romance: serie de octosílabos con rima asonante en los pares (la segunda parte de los versos largos). En la siguiente versión judeoespañola de un romance viejo, registrada por R. Menéndez Pidal en Tánger y Salónica, se aprecia la fluctuación silábica en el quinto verso:

Allá salía el buen rey, allá sale a pasear,
con él salió su sobrino por compañía real,
palabras le iba diciendo que le hacía llorar:
–Que me disteis, el mi tío, castillo de Montalbán,
me disteis en herencia, salióme por desheredar.
Mis armas tengo empeñadas en cien marcos de oro y más.

Los versos de los romances nuevos, escritos desde finales del siglo XVI, ya no presentan vacilación en el número de ocho sílabas para sus hemistiquios. Hasta entrado el siglo XVI no es fácil encontrar romances populares estrictamente silábicos (P. Henríquez Ureña, 1961: 23-24).

9.2. EL VERSO TÓNICO

Con el término de *verso tónico* o *sistema tónico de versificación* —nuevo en la descripción de la métrica española, pero normal en los estudios formalistas de métrica general y comparada (B. Tomachevski, 1982: 124-135)— se designa el tipo de verso que se organiza con una disposición regular de los acentos, sin atenerse al isosilabismo como principio dominante. Lo que importa es el número y la disposición de los acentos, no que todos los versos sean del mismo número de sílabas. Hay dos clases de versos, en la poesía española, que se caracterizan porque el acento es factor dominante: el *verso acentual* y el *silabotónico de cláusulas*. Estos tipos de verso tónico se rigen por principios distintos, y se han manifestado en períodos diferentes de la literatura española[142].

[142] Para los tipos de verso acentual en las literaturas románicas, con ejemplos principalmente de la española y la ita-

9.2.1. Verso acentual

El verso acentual regula el número de acentos y la separación que debe haber entre ellos, pero fluctúa en el número de sílabas que preceden y siguen a las posiciones acentuales. El *verso de arte mayor* o *de Juan de Mena*, en su esencia, es un verso compuesto de dos hemistiquios, en cada uno de los cuales hay dos acentos separados por dos sílabas átonas[143]:

ó o o ó / ó o o ó

La forma que presenta el verso de arte mayor es bastante variada en la historia de su uso —introducido en el siglo XIV, conoce su esplendor a mediados del XV, y decae con este siglo—, según puede comprobarse en el minucioso análisis que llevó a cabo D. C. Clarke (1964: 5-18). Referido al *Laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena, la manifestación poética quizá más lograda en este tipo de versificación, el estudio de R. Foulché-Delbosc (1902: 94-103) observa que el verso de arte mayor oscila entre nueve y trece sílabas; que el hemistiquio, constituido por dos sílabas acentuadas[144], puede ir precedido o seguido de una o dos sílabas átonas; que el primero y el segundo hemistiquios siempre están separados por una o dos sílabas átonas (no importa cómo se repartan entre cada uno de los hemistiquios)[145]. Cuarenta son las formas posibles del verso de arte mayor, según R. Foulché-Delbosc.

---

liana, véase Hiram Peri (1965), con quien estamos de acuerdo en su distinción de versos regulares con acentos en lugares fijos (por ejemplo, el decasílabo de himno acentuado en 3.ª, 6.ª y 9.ª), y versos fluctuantes con número de sílabas fijo entre los acentos, cuyo número es también fijo (*verso de arte mayor*). Más discutible es el carácter y tipo del *verso del Cid*, que H. Peri también tiene por acentual, lo mismo que R. Pellen (1985, 1988, 1994). Martin J. Duffell destaca, en sus numerosos trabajos sobre métrica medieval castellana, la importancia del acento en la forma del verso, hasta el punto de asociar la versificación autóctona con la acentual. Véase, por ejemplo, Duffell (2007).

[143] En la descripción que Nebrija (1981: 155-157) hace de este verso, que llama *adónico doblado* y *pie de arte mayor*, antes del primer acento y después del segundo acento de cada hemistiquio, puede haber una o ninguna sílaba átona; y así el verso puede tener desde ocho hasta doce sílabas —si no se cuenta el final agudo por dos sílabas métricas—, posibilidades que Nebrija ilustra con ejemplos en su obra a base de modificar un verso de Juan de Mena que dice: *sabia en lo bueno, sabida en maldad*. Lo esencial es que permanece la separación de dos sílabas entre los dos acentos del hemistiquio. R. Foulché-Delbosc (1902: 89, n. 7) precisa las posibilidades señaladas por Nebrija. Para las teorías métricas de Nebrija en este punto, véase D. C. Clarke (1957). Joaquín Balaguer (1954: 25-41) se muestra de acuerdo con la explicación de Nebrija, y hace una relación de las formas del verso de arte mayor en el *Laberinto de Fortuna*. En esta misma obra del autor dominicano se encontrarán abundantes datos para la discusión del verso de arte mayor.

[144] Aunque Foulché-Delbosc admite hemistiquios de un solo acento.

[145] Esto quiere decir que si el primer hemistiquio termina en aguda, el segundo puede empezar por dos o una sílaba átona, no por sílaba tónica (ó / o o ó ; ó / o ó); si el segundo hemistiquio empieza por sílaba acentuada, el primero tiene que terminar por una o dos sílabas átonas después de la tónica, y no por sílaba tónica (ó o / ó ; ó o o / ó). Estas reglas, referidas a la cesura, justifican una concepción del verso de arte mayor como verso simple, tal como lo hace Jean Lemartinel (1981), quien da la siguiente representación del verso de Juan de Mena: (o) ó o o ó o o ó o o ó (o).

En el trabajo de Fernando Lázaro Carreter (1972a) sobre el verso de arte mayor y su poética se encuentra expuesta la teoría que da pleno sentido a la explicación de este verso apuntada por R. Foulché-Delbosc y desarrollada por Pierre Le Gentil, que el autor español adopta con total decisión a la hora de justificar los desplazamientos acentuales y las acentuaciones de átonas necesarios para configurar el esquema:

o) ó o o ó (o / o) ó o o ó (o

Pues la función dominante en el verso de arte mayor es la *coacción de los ictus*, la exigencia de acento rítmico según el esquema ó o o ó de sus hemistiquios. Otras normas que hay que tener en cuenta a la hora de describir el verso de arte mayor en su forma canónica, la empleada por Juan de Mena y Santillana, son: 1. es rarísimo que el primer acento del primer hemistiquio caiga en la tercera sílaba (en este caso, el verso tiene trece sílabas); 2. mucho más frecuente es que lo haga en la primera sílaba (la tercera parte de los primeros hemistiquios de Juan de Mena aproximadamente; mucho menos en Santillana, 14%), y entonces el verso tiene once sílabas; 3. se da la sinalefa y la compensación entre el primero y el segundo hemistiquio (así, el segundo hemistiquio puede tener su primer acento en la tercera sílaba, si la primera hace sinalefa con el final del hemistiquio llano anterior; o si el primer hemistiquio termina en aguda)[146].

Estos principios se aplican a la organización rítmica de los siguientes versos de Juan de Mena, en su *Laberinto de Fortuna*:

> De otras non fablo, mas fago argumento,
> cuya virtud maguer que reclama,
> sus nonbres escuros esconde la Fama,
> por la baxa sangre de su naçimiento;

[146] Véase, para la cuestión del hemistiquio esdrújulo en el verso de arte mayor, D. C. Clarke (1943). La definición propuesta por Elijah Clarence Hills y S. Griswold Morley en 1913, recogida por D. C. Clarke (1940: 202), sintetiza muy bien estas características, que se recogen en los tres esquemas siguientes:

1. (o) o o o ó (o) / (o) o o o ó (o). En este caso no pueden faltar a la vez la sílaba final del primer hemistiquio y la inicial del segundo átonas;
2. (o) o o o ó o o / o o o ó (o);
3. (o) o o o ó / o o o o o ó (o).

D. C. Clarke (1940: 203) completa la definición con la indicación de que la segunda sílaba de cada hemistiquio –que será la primera si falta la átona inicial– suele llevar acento. D. C. Clarke (1964) describe detalladamente el verso de arte mayor en el contexto de la versificación del siglo XV. En J. Roubaud (1971) se encuentra una explicación de las reglas del verso de arte mayor con los conceptos de la métrica generativa. Para la tendencia a la regularidad silábica en las manifestaciones tardías del verso de arte mayor en el siglo XVI (Juan de Padilla), véase L. Godinas (2004).

mas non dexaré dezir lo que siento,
es a saber, que las baxas personas
roban las claras e santas coronas,
e han de los viçios menor pensamiento[147]

Como *quebrado* del verso de arte mayor considera D. C. Clarke (1952c: 289) el hexasílabo de ritmo ternario empleado por Juan Ruiz en la «Serrana de Tablada», y por el Marqués de Santillana en la «Serranilla de la Vaquera de la Finojosa». De ahí el nombre de *verso de serranilla* que propone la investigadora norteamericana[148]. Del Arcipreste de Hita, en su «Serrana de Tablada», son los siguientes versos:

Pues dam una çinta
bermeja, bien tinta,
e buena camisa
fecha a mi guisa,
con su collarada.

E dam buenas sartas
de estaño e fartas,
e dame halía
de buena valía,
pelleja delgada.

[147] La escansión o medida de estos versos puede ser representada de la siguiente manera:

De-ó-tras-non-fă-blo / mas-fă-goar-gu-mén-to
o ó o o ó o / o ó o o ó o
cú-ya-vir-túd / ma-guér-que-re-clá-ma
ó o o ó / o ó o o ó o
sus-nón-bres-es-cú-ros / es-cón-de-la-Fá-ma
o ó o o ó o / o ó o o ó o
por-lá-ba-xa-sán-gre / de-sú-na-çi-mién-to
o ó o o ó o / o ó o o ó o
mas-nón-de-xa-ré / de-zír-lo-que-sién-to
o ó o o ó / o ó o o ó o
és-a-sa-bér / que-las-bá-xas-per-só-nas
ó o o ó / o o ó o o ó o
ró-ban-las-clá-ras / e-sán-tas-co-ró-nas
ó o o ó o / o ó o o ó o
e-hán-de-los-ví-çios / me-nór-pen-sa-mién-to
o ó o o ó o / o ó o o ó o

[148] En el hexasílabo empleado en los siglos XIV y XV no es rara la fluctuación silábica y la tendencia al ritmo ternario (Navarro Tomás, 1956: 77-78, 160-161; Baehr, 1962: 94-95). Menéndez Pidal, en 1905, reconstruye, basándose en Lope de Vega, una serranilla popular de 40 hexasílabos con fluctuación, en su trabajo «Serranilla de la Zarzuela» (1941: 114-135).

No vamos a entrar en la presentación y discusión de las numerosas muestras de versificación acentual irregular en la poesía española estudiadas por Pedro Henríquez Ureña (1961: 37-159). Por ajustarse a un ritmo ternario (dactílico o anapéstico) y fluctuar en el número de sus sílabas, hay que referirse ahora al *verso de gaita gallega* o *metro de muiñeira*, que se relaciona con el verso de arte mayor por su origen galaicoportugués[149], y que juntos constituyen las dos formas principales de la poesía acentual castellana de los siglos XIV y XV. En la caracterización de Pedro Henríquez Ureña (1961: 46), el *de gaita gallega* es un verso que puede tener diez, once o doce sílabas, y que se caracteriza por un ritmo anapéstico o dactílico. En su forma típica consta de once sílabas y lleva acento rítmico en la cuarta; si coloca el otro acento en la séptima, se convierte en anapéstico; si acentúa, además de en la cuarta, en la séptima y en la primera, se hace dactílico. Si a este endecasílabo se le suprime la sílaba inicial, se tiene el decasílabo anapéstico; si se le añade una sílaba al principio, se obtiene un dodecasílabo. En P. Henríquez Ureña (1961: 181) puede leerse el siguiente ejemplo del siglo XVII, de autor anónimo, con mezcla de decasílabos (o o ó o o ó o o ó o) y dodecasílabos (o ó o o ó o / o ó o o ó o) de ritmo ternario:

> Jilguerillo que al alba saludas
> con dulces primores, no debes amar,
> que no tiene quien ama de veras
> más gloria que penas, más dicha que el mal.

Lo característico es el ritmo, que hace que se puedan combinar entre sí las tres clases de versos. Son ritmos originarios de Galicia, donde se cantan y se bailan con la gaita, y desde donde se extienden a la poesía castellana, principalmente en composiciones cantadas y bailadas. El teatro del Siglo de Oro recoge frecuentemente muestras de estas piezas que acompaña la música.

9.2.2. Verso silabotónico de cláusulas

En la descripción de los tipos de verso regular se ha visto la tendencia, muy marcada a partir del Romanticismo, a acentuar los versos de más de ocho sílabas, o de arte

[149] Para el verso de arte mayor, véase Martin J. Duffell (1985), que propugna un origen latino o gallego, y se muestra contrario a las dudas suscitadas por G. Tavani (1965) acerca del origen gallego. Dudas que llevan a B. Tittmann (1969) a proponer un origen castellano –como una adaptación del verso de la cuaderna vía–, que tampoco es aceptado por M. J. Duffell. Véase también M. J. Duffell (1999), síntesis de las principales teorías sobre el verso de arte mayor y explicación del mismo fundada en teorías métricas de base lingüística.

mayor, en lugares bien precisos. Gertrudis Gómez de Avellaneda ensayó un verso largo uniformemente acentuado que va más allá de las catorce sílabas. En su poema «La noche de insomnio y el alba» se encontrarán ejemplos de tales versos. Pero en los experimentos románticos se respeta la igualdad en el número de sílabas de los versos.

Con el Modernismo, sin embargo, la base de la medida va a ser la *cláusula rítmica*[150] —grupos de dos a cuatro y hasta cinco sílabas— con acento en una posición fija del conjunto, que se repite como unidad rítmica, sin tener en cuenta que los versos se ajusten a un mismo número de sílabas. En el siguiente ejemplo (un fragmento del poeta modernista peruano José Santos Chocano, «Los caballos de los conquistadores»), la organización rítmica se funda en el grupo de cuatro sílabas métricas con acento en la tercera (o o ó o):

El caballo del beduino
que se traga soledades;
el caballo milagroso de San Jorge,
que tritura con sus cascos los dragones infernales;
el de César en las Galias;
el de Aníbal en los Alpes;
el centauro de las clásicas leyendas;
mitad potro, mitad hombre, que galopa sin cansarse
y que sueña sin dormirse
y que flecha los luceros y que corre más que el aire;
todos tienen menos alma,
menos fuerza, menos sangre,
que los épicos caballos andaluces
en las tierras de la Atlántida salvaje,
soportando las fatigas,
las espuelas y las hambres,
bajo el peso de las férreas armaduras
y entre el fleco de los anchos estandartes,
cual desfile de heroísmos coronados
con la gloria de Babieca y el dolor de Rocinante...

Recuérdese todo lo dicho en el capítulo 5 sobre el análisis del ritmo acentual, y las distintas maneras de llevarlo a cabo, así como sobre el alcance de la versifica-

[150] También llamada *pie de verso* y *pie acentual, métrico* o *rítmico*. Para la descripción fónica de la cláusula rítmica, véase M.ª Josefa Canellada (1950), Canellada y Madsen (1987: 84-95).

ción de cláusulas en la poesía española. Añadimos solamente que se ha discutido la posibilidad de existencia de cláusulas de cuatro o cinco sílabas, porque hay quien piensa que tales grupos son divisibles en cláusulas de dos sílabas o de dos y tres sílabas, si se realza un acento secundario[151]. La que José María Aguado (1923: 441) llamó *silva pentasilábica*, y Navarro Tomás (1956: 523) *base de pentasílabo polimétrico*, es un ejemplo de esta posibilidad de combinar grupos de cinco sílabas con acento en la cuarta para formar versos largos que se mezclan con otros más cortos del mismo carácter rítmico. Uno y otro autor ponen como ejemplo el poema de José Santos Chocano «De viaje», en el que se unen pentadecasílabos, decasílabos y pentasílabos[152]. Hasta los versos de veinte sílabas llega este mismo autor en su poema «Bajando la cuesta» (en *Alma América*, 1906), cuyos primeros versos se reproducen a continuación:

> Cae la tarde. Yo sobre el lomo de mi caballo
> suelto las riendas;
> y con fatiga
> bajo la cuesta.
> Y mi caballo va, lentamente,
> sobreponiendo sus firmes cascos de piedra en piedra:
> una resbala y otra vacila;
> pero él retiembla...
> y avanza, avanza, siempre hacia abajo,
> con el plumero de largas crines desparramado sobre la testa.

Uno de los más vistosos ejemplos de la versificación de cláusulas lo constituye la «Marcha triunfal», 1895, de Rubén Darío, en *Cantos de vida y esperanza*. Sus 64 versos, que van de las tres a las veintiuna sílabas, se organizan en grupos rítmicos de tres sílabas con acento en la segunda (*cláusulas anfibráquicas*), y es perceptible la voluntad de que la longitud del verso se acomode al movimiento narrativo. Reproducimos en el ejemplo los quince primeros versos de dicho poema:

---

[151] Así, el chileno Eduardo de la Barra, que fue el teórico que más desarrolló en el siglo XIX el análisis de cláusulas, siguiendo a A. Bello, en un principio no admite cláusulas de cuatro y cinco sílabas, y después sí. La teoría de E. de la Barra tiene el interés de publicarse entre 1887 y 1898, en coincidencia cronológica con el principio del período modernista. Véase nuestra historia de las teorías métricas del siglo XIX (Domínguez Caparrós, 1975: 93-96, para E. de la Barra; y 88-111, para todo el problema de la versificación de cláusulas), y nuestro trabajo sobre la teoría de Eduardo Benot en este punto y su discusión con Eduardo de la Barra (2007: 217-223).

[152] El *pentadecasílabo ternario* de que se habló al tratar de los versos regulares, con ejemplo de Emilio Carrere, sería un caso de esta clase de versificación de cláusulas pentasílabas, sobre todo porque se combina con versos de otra medida divisibles en grupos de cinco.

¡Ya viene el cortejo!
¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines.
La espada se anuncia con vivo reflejo;
ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines.
Ya pasa debajo los arcos ornados de blancas Minervas y Martes,
los arcos triunfales en donde las Famas erigen sus largas trompetas
la gloria solemne de los estandartes
llevados por manos robustas de heroicos atletas.
Se escucha el rüido que forman las armas de los caballeros,
los frenos que mascan los fuertes caballos de guerra,
los cascos que hieren la tierra
y los timbaleros,
que el paso acompasan con ritmos marciales.
¡Tal pasan los fieros guerreros
debajo los arcos triunfales!

Aunque el Modernismo produjo ensayos sistemáticos de este tipo de versificación[153], no está abandonado su uso como una de las formas del verso irregular en la poesía española contemporánea. Un poeta como José Hierro hace manifestación explícita de uso consciente de tal tipo de verso[154]. El principio de su poema «El rezagado» (en *Alegría*) se lee con ritmo anfibráquico (o ó o):

Te vimos por última vez, ante el puente que unía tu reino
con este otro reino que solo verán nuestros ojos.
Es duro perderte, saber que ni soles, ni siglos, ni vientos,
saber que ni mares ni noches podrán devolvernos tu rostro.
Te vimos llorar. Te sentaste a la sombra de un árbol.
Tus dientes mordían un tallo de verde y de oro.

[153] El tratado de métrica *Leyes de la versificación castellana*, publicado en Buenos Aires en 1912 por el poeta modernista Ricardo Jaimes Freyre, es un buen ejemplo de teoría silabotónica aplicada al análisis del verso español (Jaimes Freyre, 1974). El trabajo de Mireya Camurati (1974) parte del comentario de «Nocturno III» (1894), de José Asunción Silva, para explicarlo en el contexto de la teoría y la práctica de la versificación de cláusulas modernista. Para la métrica del mismo poema, véase también Arturo Torres-Rioseco (1950: 325-327), y para la versificación de cláusulas y del Modernismo, en general, véase E. Díez Echarri (1957).

[154] José Hierro, en el prólogo a la reedición (en Madrid, Ediciones Torremozas, 1991, Colección «El vaso de Berceo», pág. 8) de *Alegría*, obra con la que ganó el premio Adonais en 1947, dice, refiriéndose a la gestación del libro, que trata de escapar del molde del eneasílabo, predominante en su libro *Tierra sin nosotros*. Para eso se lanzó a experimentar con la métrica, en lo que él llama «ejercicios gimnásticos», y sigue: «Los ejercicios gimnásticos a los que me refiero consistían en tratar el verso de pies métricos (anticipado, entre otros por Villegas, y llevado a su cima por Rubén), grandioso y de tono mayor, en apagado y de tono menor, tratando de desposeerlo de su ritmo de trote equino».

Después nunca más te encontramos. Nos queda de ti, el rezagado,
la imagen de un hombre llevando en su frente la luz del crepúsculo rojo.

Para evitar el monótono ritmo uniforme producido por cláusulas del mismo tipo, la versificación de cláusulas, en busca de variedad, combina ritmos ternarios de distinta clase. Así lo hace Antonio de Zayas, por ejemplo, en su poema «El Bairam» (en *Joyeles bizantinos*, 1902), en cuyos 101 versos los hay de ritmo anfibráquico (hexasílabos, dodecasílabos y pentadecasílabos) y de ritmo anapéstico (decasílabos y tridecasílabos). Léase el siguiente fragmento (vv. 43-52):

La Corte en hileras iguales formada,
la cinta sagrada
se apresta a besar,
y del sol con los rayos purpúreos de fuego
dora el traje el servil palaciego
y el arnés el gentil militar.
Los que al frente de intrépida tropa
lucharon del Sabio Profeta de Arabia en honor;
los que hicieron los Tronos de Europa
temblar de pavor.

El mismo procedimiento de mezcla de cláusulas ternarias de distinto tipo emplea José Hierro para evitar lo que él llama «trote equino» del verso de pies métricos. En los versos siguientes, de su poema «Otoño» (en *Alegría*), encontramos ejemplos de eneasílabo anfibráquico, hexadecasílabo anapéstico, hexasílabo anfibráquico, tridecasílabo anapéstico y decasílabo anapéstico:

Otoño, de manos de oro:
con el canto del mar retumbando en tu pecho infinito,
sin espigas ni espinas que puedan herir la mañana,
con el alba que moja su cielo en las flores del vino,
para dar alegría al que sabe que vive
de nuevo has venido.
Con el humo y el viento y el canto y la ola temblando
con tu gran corazón encendido.

9.3. VERSO CUANTITATIVO CLÁSICO

Al hablar de verso cuantitativo clásico no se está dando por hecho que es posible la adaptación del sistema cuantitativo de la versificación clásica en la castellana. El prestigio de la literatura grecolatina, que es fuente continua de inspiración y proporciona modelos fervorosamente imitados desde el Renacimiento, influye en que se quiera copiar también la métrica clásica[155].

En algunas de las formas de verso regular se ha querido ver un trasunto del correspondiente verso clásico. Así, el endecasílabo sáfico, que trata de imitar el sáfico clásico y que se sujeta a ciertas normas estilísticas más precisas, según se vio antes. En el decasílabo compuesto de dos pentasílabos ensayado por Leandro Fernández de Moratín en su oda «A don Gaspar de Jovellanos» se ha querido ver una imitación del verso asclepiadeo clásico, sobre todo si el primer pentasílabo termina en palabra esdrújula. No es raro que se considere alguna muestra de versificación de cláusulas como eco también del ritmo clásico[156].

Dejando fuera estos casos, explicables por los principios de sistemas regulares, o acentuales, hay otros ejemplos en que la imitación del verso cuantitativo clásico da como resultado un verso amétrico, irregular, organizado, según sus autores, por reglas concretas de cantidad difícilmente perceptibles por el receptor, para quien tales versos son, desde ese momento, pura irregularidad y ametría[157].

---

[155] Véase, como un ejemplo, el estudio que hace Dámaso Alonso (1974: 374-388) de la imitación de estrofas clásicas en la obra de Francisco de Medrano.

[156] Para un planteamiento general de la cuestión, en su aspecto teórico y con análisis de los ejemplos concretos, véase E. Díez Echarri (1949: 267-304). Para el pensamiento sobre esta cuestión en los siglos XVIII y XIX, véase J. Domínguez Caparrós (1975: 111-120). Sobre teoría y práctica de la adaptación de los metros clásicos en las literaturas italiana, francesa, inglesa, alemana y española, véanse Tarsicio Herrera Zapién (1975) y V. J. Herrero (1968). Una síntesis general de los intentos de asimilación del sistema cuantitativo en la versificación europea renacentista, puede verse en Gasparov (1996: 189-192). Limitados a la poesía española están los trabajos de Emilio Huidobro (1957-1960) y de F. Pejenaute (1971).

[157] Véase el siguiente poema de Alberto Lista, titulado «La tarde», donde los versos fluctúan entre doce y quince sílabas:

Ya el rayo declina, ya Febo el último otero
con lumbre plácida desde el ocaso dora.
Céfiro, dejando alegre la apacible floresta,
árbitro del Mayo, por la pradera ríe,
al laurel agita, al árbol sacro a Minerva,
y a ti, del margen verde corona, tilo.
Las claras ondas su hermosa copa retratan,
y nuevo encanto da, retratada, al río,
mas Céfiro, el margen, los troncos, verde pradera
y pura linfa, que entre la grama huye,

Entre los tipos amétricos de imitación de versos clásicos, el más estudiado ha sido el llamado *hexámetro*, que en su forma clásica cuantitativa consta de seis pies dáctilos (– ∪ ∪) o espondeos (– –), y su final se conforma como la unión de un dáctilo y un pie bisílabo espondeo (– –) o troqueo (– ∪).

Ateniéndonos a los estudios de Julio Saavedra Molina (1935) y de Francisco Pejenaute (1971), pueden establecerse las siguientes tendencias en tales imitaciones: cuantitativa, acentual y bárbara[158]. La *cuantitativa* consiste en suponer una cantidad de las sílabas del español que las clasificaría en largas y breves, y, según eso, construir el hexámetro castellano. Tal es el principio a que se ajustan los hexámetros de Esteban Manuel de Villegas, en el siglo XVII (J. Saavedra Molina, 1935: 24-25; García Calvo, 1950), y de Sinibaldo de Mas, en el siglo XIX. En los dos casos, sin embargo, los versos terminan siempre con el esquema acentual del pentasílabo adónico (cinco sílabas con acentos en la primera y cuarta) y aquí parece residir en gran parte su armonía para el oído castellano[159]. Véase un fragmento del principio de los 94 versos de la égloga en hexámetros de Esteban Manuel de Villegas:

> Lícidas y Coridón, Coridón el amante de Filis,
> pastor el uno de cabras, el otro de blancas ovejas,
> ambos a dos tiernos, mozos ambos, árcades ambos,
> viendo que los rayos del sol fatigaban al orbe
> y que vibrando fuego feroz la canícula ladra,
> al puro cristal que cría la fuente sonora,
> llevados del son alegre de su blando susurro,
> las plantas veloces mueven, los pasos animan
> y al tronco de un verde enebro se sientan amigos.

---

todo lo vence Filis; que amante, al son de mi avena,
a mis rediles su manadilla guía.

Observa D. C. Clarke (1952b: 233) que estos versos de Lista, no citados nunca cuando se trata de la imitación de versos clásicos, tienen la influencia de tales metros, aunque en una forma totalmente heterodoxa. Es decir, no se sabe muy bien qué tipo de verso imitan, aunque no hay duda de que el aire (la mayoría de ellos tiene cinco acentos, y esto los acerca al hexámetro) y el tema de la composición relacionan su ametría con el verso grecolatino. T. Navarro Tomás (1956: 322-323) explica como la unión de seis *dísticos* de hexámetro y pentámetro la forma de este poema de Alberto Lista.

[158] Carlos Vaz Ferreira (1920: 58-81) reduce también a estas tres las posibilidades de imitar los versos clásicos. Según T. Herrera Zapién (1975: 195), Alfonso Méndez Plancarte diferencia estos mismos tres modos, que llama: cuantitativo, cuantitativoacentual y silabicoacentual.

[159] Sinibaldo de Mas y Sans manifiesta en los siguientes términos el propósito de su curioso libro *Sistema musical de la lengua castellana*, 1832: «Demostraré la existencia de una perfecta prosodia en el idioma castellano: daré reglas para medir la cantidad de todas sus sílabas; las sostendré con razones; y una sola de ellas que pueda llamarse acertada, justificará mi atrevimiento y calificará de útiles mis tareas» (VIII). En esta misma obra puede verse la lista de pies métricos castellanos con ejemplos (1832, I: 94-95).

De Sinibaldo de Mas (1832, I: 5) es el siguiente ejemplo, traducción del principio de la *Ilíada*:

Canta del Pélida Aquiles, ¡oh Musa!, la ira funesta
Que al campo acheo causó daños tan grandes y tantos
Y adalides muchos al fondo mandó del Averno,
De aves carnívoras y de perros haciendo su cuerpo
Pasto (voluntad era del Omnipotente Tonante)
De el día que reñidos quedaron el rey de los hombres
Atrida y el divino Aquiles en contienda furiosa.
¿Cuál dios entre ambos lanzó tan hórrido fuego?
Fue el hijo de Latona irritado que al rey una peste
Envió por su ejército, porque de él vil afrenta
Sufriera el anciano Crises su Arúspice santo.

La manera *acentual* de imitar el hexámetro consiste, siguiendo el ejemplo de alemanes e ingleses, en sustituir la sílaba larga por la tónica y la breve por la átona, y combinar, así, pies trisílabos o bisílabos con acento en la primera. El resultado será un verso de seis acentos, como puede verse en el siguiente fragmento del poema «En alta mar» (1838), del poeta romántico colombiano José Eusebio Caro[160]:

¡Céfiro rápido lánzate! ¡rápido empújame y vivo!
Más redondas mis velas pon: del proscrito a los lados,
¡Haz que tus silbos susurren dulces y dulces suspiren!
¡Haz que pronto del patrio suelo se aleje mi barco!
¡Mar eterno! ¡por fin te miro, te oigo, te tengo!

---

[160] Emilio Huidobro (1958: 100) considera estos hexámetros de Caro imitación de los latinos por tesis y arsis, «por cuanto todos o casi todos tienen seis acentos correspondientes a las seis tesis del exámetro [*sic*] latino; entre tesis y tesis, o sea entre acento y acento, media cuando menos una sílaba átona, cuando más dos, como sucede en los espondeos y dáctilos latinos, es decir que la composición está hecha de dáctilos y coreos acentuales».

Otra forma de imitar acentualmente el hexámetro se lee en la traducción de la *Odisea* hecha por José Manuel Pabón (Madrid, Gredos, 1982), y que consiste en un verso de cinco acentos con ritmo ternario, y que tiene dos sílabas átonas antes del primer acento. El esquema es, pues:

o o ó o o ó o o ó o o ó o o ó o

Los versos 102-105 del canto I dicen así:

De un gran salto dejando las cumbres olimpias posóse
en la tierra itaquesa, de frente a las puertas de Ulises
y al umbral de su casa, empuñando la lanza broncínea
y en figura de un huésped, de Mentes, señor de los tafios.

Véanse las explicaciones de Manuel Fernández-Galiano en la introducción (1982: 83-91). F. Pejenaute (1971: 230-231) lo llama *hexámetro dactílico anacrústico*.

Antes de verte hoy, te había ya adivinado;
¡Hoy en torno mío tu cerco por fin desenvuelves!
¡Cerco fatal, maravilla en que centro siempre yo hago!
¡Ah, que esta gran maravilla conmigo forma armonía!
¡Yo, proscrito, prófugo, pobre, infeliz, desterrado,
Lejos voy a morir del caro techo paterno,
Lejos ¡ay! de aquellas prendas que amé, que me amaron!

La forma *bárbara*, que toma este nombre del que dio Giosuè Carducci a sus *Odas bárbaras* (1877-1889), que son intentos de imitar el verso clásico (Pazzaglia, 1990: 160-166; Beltrami, 1991: 128-129), cuenta en la teoría métrica española con una propuesta semejante hecha por Juan Gualberto González ya en 1844 (J. Domínguez Caparrós, 1975: 114-115). Se trata de

> un sistema en el cual, aunque se desnaturalizasen a cada paso las cadencias latinas, de modo que Virgilio las desconociera al oír nuestros hexámetros, como desconociera los suyos propios en nuestra boca; hallásemos nosotros cierta cadencia semejante a la que percibimos al recitar hexámetros, pentámetros, sáficos, adónicos latinos y otros géneros que pudieran introducirse en castellano (González, 1844, III: 76)[161].

El resultado es una ampliación de la métrica española con nuevos versos, que tienen entre trece y diecisiete sílabas, frecuentemente configurados por la unión de dos de tipo tradicional, que reproducen el esquema de número de sílabas y lugar de los acentos de los hexámetros clásicos tal como los leemos hoy. Este

[161] Sobre el hexámetro trata Juan Gualberto González desde la página 69 a la 109 del tercer volumen de su obra. Después de analizar los hexámetros de Virgilio como los pronunciamos hoy, «encuentro, dice, que casi todos los versos castellanos, si no todos, se encierran en el hexámetro, como la estatua en el trozo de mármol, y aun más sensiblemente, porque son partes alicuotas del hexámetro» (1844, III: 87). Léase el principio de los 74 hexámetros con que traduce la segunda égloga de Virgilio:

El pastor Coridón al bello Alexis amaba,
Delicias de su dueño; mas que esperar no tenía.
En la espesura solo de unas altísimas hayas
Andaba de continuo, donde a los montes y selvas
En estas incultas voces con vano estudio aquejaba.
¡O empedernido Alexis! Tú de mis versos no curas,
Ni de mi te condueles: al fin harás que yo muera.
Bajo las frescas sombras ya los ganados se amparan,
Y ocultan los espinos también a los verdes lagartos.

Los ensayos de Juan Gualberto González se extienden a otros metros clásicos, como el pentámetro, según puede consultarse en su mencionada obra. También Emilio Huidobro (1958: 268) se pronuncia por la imitación de los hexámetros clásicos leídos a la española. Y este es fundamentalmente también el sistema que propone el Pinciano en el siglo XVI (Díez Echarri, 1949: 341-348).

sistema de imitación explica satisfactoriamente, según J. Saavedra Molina (1935: 70-72), los famosos hexámetros de Rubén Darío en la «Salutación del optimista» (1905), de *Cantos de vida y esperanza*. Como ejemplo, véanse los que siguen a los ya citados, en el capítulo 3, del mismo poema[162]:

> Pálidas indolencias, desconfianzas fatales que a tumba
> o a perpetuo presidio condenasteis al noble entusiasmo,
> ya veréis el salir del sol en un triunfo de liras,
> mientras dos continentes, abonados de huesos gloriosos,
> del Hércules antiguo la gran sombra soberbia evocando,
> digan al orbe: la alta virtud resucita
> que la hispana progenie hizo dueña de siglos.
> Abominad la boca que predice desgracias eternas,
> abominad los ojos que ven solo zodíacos funestos,
> abominad las manos que apedrean las ruinas ilustres,
> o que la tea empuñan o la daga suicida.

Aparte del aire clásico, que es conscientemente buscado, estos experimentos métricos, dentro de la fluctuación, son factores que apuntan a la apertura del verso más allá del sistema silábico regular. Hay, es cierto, una voluntad de imitación del verso clásico que, de entrada, limita los márgenes de fluctuación mucho más de lo que se permite al verso libre. Y aquí radica la gran diferencia entre una y otra forma de verso irregular, como vamos a ver enseguida[163].

9.4. VERSO LIBRE

La irregularidad del verso libre moderno, cuyo origen se localiza a fines del siglo XIX, tiene carácter bien distinto de la de los otros tipos hasta ahora estudiados. Pues

[162] A la vista de la fecha de la publicación de estos versos, no puede extrañar que se haya interpretado también como un poema próximo «a los intentos de aclimatar un verso libre» (F. J. Díez de Revenga, 1985: 30). Pedro Henríquez Ureña (1961: 240) se refiere a que la «larga serie fluctuante sugiere de modo vago el rumor del hexámetro». El mismo P. Henríquez Ureña, en un trabajo sobre Rubén Darío (1960: 98), había relacionado estos versos con los de Carducci. Y para Aguado (1923: 447-448) son hexámetros claros, lo mismo que para Herrera Zapién (1975: 208), quien considera la «Salutación del optimista» como «el poema hexamétrico más palpitante de ritmos con que cuenta nuestra lengua». Para las opiniones sobre los hexámetros de Rubén Darío, véase J. Domínguez Caparrós (1990: 32-33).

[163] Dice Rubén Darío (1982: 218-219) refiriéndose a la métrica de la «Salutación del optimista»: «Elegí el hexámetro por ser de tradición grecolatina y porque yo creo, después de haber estudiado el asunto, que en nuestro idioma, 'malgré' la opinión de tantos catedráticos, hay sílabas largas y breves, y que lo que ha faltado es un análisis más hondo y musical de nuestra prosodia». Sus hexámetros, sin embargo, no se explican cuantitativamente.

no hay ninguna norma del ritmo fónico (límite del número de sílabas, regularidad del acento) a que se atenga, y parece que lo que guía su organización es la voluntad de ser vehículo adecuado al sentimiento poético que se expresa. El verso quiere hacerse una señal de la expresión poética, un icono, es decir, un signo en el que la forma del verso ayuda a captar el tema o el tono poéticos, en cuanto que hay una relación de parecido: el ritmo verbal es paralelo del pensamiento. En frase lapidaria de Pedro Henríquez Ureña (1961: 268) referida al verso libre: «No acepta apoyos rítmicos exteriores; se contenta con el impulso íntimo de su vuelo espiritual»[164]. Se comprende así mejor una definición como la de T. Navarro Tomás:

> Verso propiamente libre es, pues, el que aparece con ritmo propio, adecuado y espontáneo, sin preocupación métrica ni antimétrica y sin la afectación de un hermetismo limitado estrictamente a la intimidad del poeta (1956: 455).

Aquí reside el carácter simbolista del verso libre moderno, cuya invención y difusión se debe a los poetas franceses Jules Laforgue, Gustave Kahn, Jean Moréas, que publican una serie de poemas versolibristas en la revista de vanguardia *La Vogue*, en 1886. En 1887 aparece el primer libro en verso libre, *Les Palais nomades*, de Gustave Kahn, y en 1889 Francis Vielé-Griffin, en el prólogo de su libro *Joies* empieza proclamando que «el verso es libre». A partir de 1890 crece el número de los adeptos del verso libre (Morier, 1981).

Rubén Darío, en *Historia de mis libros*, dice de su poema «Heraldos», publicado en *Prosas profanas*:

> En 'Heraldos' demuestro la teoría de la melodía interior. Puede decirse que en este poemita el verso no existe, bien que se imponga la notación ideal. El juego de las sílabas, el sonido y color de las vocales, el nombre clamado heráldicamente, evocan la figura oriental, bíblica, legendaria, y el tributo y la correspondencia (1982: 212).

Léase ahora el conjunto de los diecinueve versos que conforman el poema y que van de las dos a las quince sílabas, pasando por los de tres, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, once y trece:

> ¡HELENA!
> La anuncia el blancor de un cisne.
> ¡Makheda!

[164] Sin embargo, el verso libre no excluye la presencia ocasional de cualquier metro común, ni de la rima (así lo hace, por ejemplo, el argentino Leopoldo Lugones, en su *Lunario sentimental*, 1909) o la estrofa (Navarro Tomás, 1956: 455). Para la rima en el verso libre francés, véase Michel Murat (2005).

La anuncia un pavo real.
¡Ifigenia, Electra, Catalina!
Anúncialas un caballero con un hacha.
¡Ruth, Lía, Enone!
Anúncialas un paje con un lirio.
¡Yolanda!
Anúnciala una paloma.
¡Clorinda, Carolina!
Anúncialas un paje con una rama de viña.
¡Sylvia!
Anúnciala una corza blanca.
¡Aurora, Isabel!
Anúncialas de pronto
un resplandor que ciega mis ojos.
¿Ella?
(No la anuncian. No llega aún.)[165]

Rítmicamente, el verso libre se caracteriza por una segmentación del discurso que aísla unidades de imágenes, de figuras, de pensamientos. Por eso, el ritmo del verso libre se basa en repeticiones no solo fónicas (que también pueden estar presentes, aunque no sean las de los esquemas métricos tradicionales), sino también sintácticas y semánticas[166]. Esta segmentación, guiada frecuentemente por las ideas o por el paralelismo sintáctico, diferencia el verso libre de la prosa. Por esto no faltan en el verso libre las repeticiones, que, desde la conocida tesis de Roman Jakobson (1960), constituyen la esencia de la función poética. Sin estas repeticiones, sin la función poética, dice F. Lázaro Carreter (1972b: 58), «presente hasta la

[165] Para los orígenes del verso libre en la poesía castellana, véanse P. Henríquez Ureña (1961: 238-247), J. Saavedra Molina (1950: 196-232), T. Navarro Tomás (1956: 453-455). Sin lugar a dudas, todas las indagaciones románticas y modernistas preparan el terreno para la aceptación de un ensanchamiento de los márgenes del ritmo del verso. Así, en los estudios sobre la métrica de Rosalía de Castro se pone de relieve el experimento con nuevas combinaciones de versos (C. A. Arean, 1956; R. Carballo Calero, 1983). Trata también cuestiones de origen y tipología Isabel Paraíso (1985), pero hay que tener en cuenta que parte de un concepto muy amplio de verso libre, en el que se mezclan otros tipos de versificación, como el de cláusulas rítmicas. En *Prosas profanas* (1896) de Rubén Darío sitúa P. Henríquez Ureña (1961: 236) el resurgimiento de la versificación irregular moderna. Ricardo Jaimes Freyre (1974: 236) se adjudica la invención del verso libre en 1894. El mismo Rubén Darío (1916: 196) dice que los primeros versos libres en castellano se deben a C. A. Becu, poeta argentino del grupo del Ateneo, fundado por Rubén Darío en Buenos Aires. Sobre el verso libre modernista, véanse Roger D. Bassagoda (1957: 102-113), Ricardo Llopesa (1998).

[166] Samuel Gili Gaya (1956: 58) observa que la unidad rítmica del verso libre es la frase, el grupo fónico, y ya no la sílaba ni el pie rítmico. Es curiosa también la relación que establece un poco más adelante (1956: 63-64) entre verso libre y filosofía existencial. Para la cuestión de ritmo y sintaxis en el verso libre, véase M.ª Victoria Utrera (2003, 2004).

exageración, el verso libre no existiría». Pues, sigue diciendo el filólogo español, «la repetición está en la entraña misma del verso libre, como su fundamental principio constitutivo» (1972b: 60)[167]. El verso libre, pues, tiene un ritmo distinto del verso tradicional en sus formas regulares e irregulares.

Los siguientes versos del *Canto General*, de Pablo Neruda, son un buen ejemplo de la segmentación, fundada en unidades de contenido y sintácticas, característica del verso libre. El análisis produciría la evidencia de un riquísimo juego de paralelismos, y de artificiosas disposiciones que asocian el texto con el ritmo poético:

> Desde entonces, he ido pensando que alguna vez te escribiría,
> y cuando el amigo llegó, todo lleno de historias tuyas
> que se le desprendían de todo el traje
> y que bajo los castaños de mi casa se derramaron,
> me dije: «Ahora», y tampoco comencé a escribirte.
> Pero hoy ha sido demasiado: pasó por mi ventana
> no solo un ave del mar, sino millones,
> y recogí las cartas que nadie lee y que ellas llevan
> por las calles del mundo, hasta perderlas.
> Y entonces, en cada una leía palabras tuyas
> y eran como las que yo escribo y sueño y canto,
> y entonces decidí enviarte esta carta, que termino aquí
> para mirar por la ventana el mundo que nos pertenece.

Si el ritmo del verso libre se apoya en un movimiento psicosomático (Navarro Tomás, 1956: 489), el problema de su tipología se confunde, en última instancia, con el de la posibilidad de establecer un cuadro de las expresividades individuales[168]. Cada poeta, en principio, es libre para dar una forma particular apropiada a su peculiar manera de sentir y expresar.

---

[167] Véase cómo F. Lázaro Carreter (1978) ilustra esta tesis en la explicación de la recurrencia de elementos formales correspondientes a otros retornos emotivos del contenido del verso libre de Vicente Aleixandre en el poema «Cuerpo y alma», de *Sombra del Paraíso*. El verso libre es el resultado del impulso rítmico interior, según sabíamos por P. Henríquez Ureña. Véase también el análisis del verso libre de Aleixandre que hace Antonio Pérez Lasheras (1987) en *Espadas como labios*; y el estudio de la expresividad de la disposición gráfica del verso libre que lleva a cabo M.ª Isabel López Martínez (1988, 1989) en la poesía de la generación del 27.

[168] Tomás Navarro Tomás (1956: 488) plantea nítidamente el carácter individual del verso libre, que está en el fondo del problema de una clasificación del mismo: «Como creación de carácter individual, debería registrarse ante todo la lectura de cada poesía de labios de su propio autor. Sin duda se han de producir discrepancias de interpretación rítmica entre otros lectores. El papel principal del elemento subjetivo en el verso libre constituye su mayor diferencia respecto a la fluctuación de los antiguos versos épico y lírico».

Con todo, si se tiene en cuenta la longitud del verso y la relación que establece con las formas reguladas en la tradición[169], se han diferenciado en la métrica castellana los siguientes tipos de verso libre.

El más cercano a los paradigmas tradicionales es el de la versificación semilibre (Navarro Tomás, 1956: 451-453, 487), que, en la mezcla de versos de distinta medida, mantiene en una gran proporción los tipos conocidos, pero introduce también esquemas acentuales anormales en los versos de una determinada longitud. Se sirve de la rima frecuentemente. El poema de Rubén Darío «Augurios», de *Cantos de vida y esperanza*, 1905, se ajusta a este sistema.

Según los márgenes de la fluctuación, el verso semilibre es *menor* (mezcla de versos de entre cuatro y siete sílabas), *medio* (entre siete y nueve) y *mayor* (de nueve a catorce) (Navarro Tomás, 1956: 524-525). Entre las ocho y las once sílabas, con mayoría de versos de nueve, oscila el siguiente poema de Rafael Alberti, «Elegía», de *Marinero en tierra* (1924), que tiene rimas asonantes agudas en *-i* y en *-o* irregularmente distribuidas:

Infancia mía en el jardín:

Las cochinillas de humedad,
las mariquitas de San Antón,
también vagaba la lombriz
y patinaba el caracol.

Infancia mía en el jardín:

¡Reina de la jardinería!
El garbanzo asomaba su nariz
y el alpiste en la jaula se moría.

Infancia mía en el jardín:

[169] Estos son los criterios que parecen guiar, por ejemplo, la propuesta de Mario Pazzaglia (1990: 181) de cuatro tipos de verso libre en italiano: 1. versos breves de distinta longitud en combinaciones no reguladas; 2. versos formados por la unión de dos tipos conocidos; 3. uso de esquemas acentuales nuevos en versos de desigual medida; 4. versos largos irreductibles a norma alguna y con cadencia prosística. En F. López Estrada (1969) hay una morfología del moderno verso libre de la poesía española. Véase el comentario a este trabajo que hace T. Navarro Tomás (1970), donde se encontrarán interesantes observaciones sobre el versolibrismo. K. Spang (1993: 63-69) distingue: por la disposición gráfica, verso libre simple, fragmentado y diseminado; y por la extensión, verso libre breve, mediano y extenso. M. Á. Márquez (2000) hace una interesante propuesta para la escansión de los versículos del verso libre en que predominan o abundan endecasílabos y heptasílabos. La obra de M.ª Victoria Utrera Torremocha (2010) constituye la más amplia síntesis en español de la teoría e historia del verso libre en las literaturas europeas, de su definición y tipología, con bibliografía abundante y actualizada.

La planta de los suspiros
el aire la deshacía.

El verso libre, o *versículo*, que prescinde normalmente de la rima y cuyas líneas no se ajustan frecuentemente a la acentuación de los metros regulares, se puede constituir como *verso libre medio* (oscila entre unidades de ocho y de doce sílabas) o *mayor*. El verso libre mayor mezcla líneas breves y largas —de más de quince o veinte sílabas—, que pueden comprender dos o más grupos de sílabas que equivalen a metros normales (Navarro Tomás, 1956: 525).

Un ejemplo de verso libre medio es el poema de Vicente Aleixandre «Hija de la mar», en *La destrucción o el amor* (1935):

Muchacha, corazón o sonrisa,
caliente nudo de presencia en el día,
irresponsable belleza que a sí misma se ignora,
ojos de azul radiante que estremece.

Tu inocencia como un mar en que vives-
qué pena a ti alcanzarte, tú sola isla aún intacta;
qué pecho el tuyo, playa o arena amada
que escurre entre los dedos aún sin forma.

Generosa presencia la de una niña que amar,
derribado o tendido cuerpo o playa a una brisa,
a unos ojos templados que te miran,
oreando un desnudo dócil a su tacto.

No mientas nunca, conserva siempre
tu inerte y armoniosa fiebre que no resiste,
playa o cuerpo dorado, muchacha que en la orilla
es siempre alguna concha que unas ondas dejaron.

Vive, vive como el mismo rumor de que has nacido;
escucha el son de tu madre imperiosa;
sé tú espuma que queda después de aquel amor,
después de que, agua o madre, la orilla se retira.

El comentario métrico de este poema debe señalar que el verso empleado es irregular en cuanto al número de sílabas, y no tiene rima. Se trata de un tipo de verso libre que por su extensión —solo en cuatro ocasiones (versos 3, 6, 9 y

17) sobrepasa las catorce sílabas— es calificado de *medio*. Pero más característico es el hecho de que cada verso mantiene la unidad sintáctica y de pensamiento, con lo que la métrica sirve de apoyo a la artificiosidad sintáctica ya comentada. Sobre esta base de verso libre fundado en el ritmo de pensamiento, se percibe, sin embargo, algún eco de la silva: endecasílabos con acentuación perfectamente acorde con los tipos clásicos (versos 4, 11 y 18), y muy abundantes hemistiquios heptasílabos, especialmente perceptibles en los no raros alejandrinos del poema (versos 10, 14, 15, 16, 19 y 20). Nueve de los veinte versos presentan la forma clásica del endecasílabo o del alejandrino.

Hay, pues, un recuerdo de la métrica tradicional, regular, especialmente de la silva tal y como la usan los modernistas (mezcla de heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos compuestos de dos hemistiquios heptasílabos, y otros versos de número impar de sílabas). No se trata de verso regular con algunas irregularidades, sino que hay que decir, más bien, que se trata de verso libre, organizado de acuerdo con el pensamiento y la sintaxis, pero en el que se encuentran esporádicos ecos de la métrica tradicional. Igualmente tradicional es la división en cinco grupos de cuatro versos, a modo de estrofas, aunque falte la rima.

Un ejemplo claro de verso libre mayor nos lo proporciona el poema «Ven siempre, ven», también de Vicente Aleixandre en el mismo libro, del que se reproduce el principio:

> No te acerques. Tu frente, tu ardiente frente, tu encendida frente
> las huellas de unos besos,
> ese resplandor que aún de día se siente si te acercas,
> ese resplandor contagioso que me queda en las manos,
> ese río luminoso en que hundo mis brazos,
> en el que casi no me atrevo a beber, por temor después a ya una dura vida de lucero.

Capítulo 10
COMBINACIONES ESTRÓFICAS CASTELLANAS

El estudio de las formas estróficas y poemáticas es el lugar por donde la métrica se integra en una historia de las formas poéticas, de los géneros literarios; la poética e historia del romance, caracterizado como forma métrica, por ejemplo, es la poética y la historia de un género importantísimo en la literatura española. Aunque en un trabajo que quiere ser la presentación general de las formas métricas de la poesía española hay que limitarse a la descripción de los esquemas de las mismas, no conviene olvidar que han sido utilizados por autores concretos en función de sus necesidades expresivas, y en épocas determinadas de la historia. Es decir, estos esquemas son comprendidos mejor en el contexto de la evolución de las formas literarias, entre las que están también las formas métricas.

El conjunto de versos que constituye la manifestación métrica concreta se presenta normalmente organizado de acuerdo con una estructura. Puede ocurrir que el poema ordene los elementos rítmicos con arreglo a un patrón estructural de simetría que se repite a lo largo del mismo; y estamos entonces ante una *combinación métrica estrófica*. Puede ser también que el esquema de composición del poema esté fijado de antemano, como sucede, por ejemplo, en el soneto; y en ese caso se tiene una *forma de composición fija*. Si la disposición del poema no repite ningún esquema, nos encontramos ante *series no estróficas*[170].

[170] Tanto en un poema como en una obra larga en verso, es posible también la mezcla de versos y de estrofas diferentes, frecuentemente escogidos de entre las formas descritas en este y en el capítulo anterior, para constituir lo que se llama *polimetría*. Así, la polimetría en el *Libro de Buen Amor* comprende versos alejandrinos, octosílabos, hexasílabos, hexadecasílabos (8 + 8), versos de arte mayor, endecasílabos, quebrados (de 5 y de 4 sílabas); y, como estrofas, el cuarteto monorrimo, el zéjel, el pareado, la sextilla, la redondilla, la copla de pie quebrado, la copla de siete versos, y otras combinaciones más raras (T. Navarro Tomás, 1956: 108-109). Otro buen ejemplo de polimetría en el Romanticismo es *El estudiante de Salamanca*, de José de Espronceda. Allí se leen, además, dos ejemplos del caso especial de polimetría que se llama *escala métrica*, poema con sucesión de estrofas en versos que aumentan o disminuyen ordenadamente su número de sílabas (Paraíso, 2007: 97-120).

10.1. LA ESTROFA

La estrofa es el patrón que se repite a lo largo del poema, y se define por el número y tipo de verso, y por la clase y disposición de la rima. En su caracterización tradicional suele observarse que debe tener sentido completo, pues la estrofa es la estilización del período sintáctico[171].

10.2. CLASES DE ESTROFAS

Pasamos a hacer una descripción general de los tipos más frecuentes de estrofas de la métrica castellana[172].

10.2.1. Pareado

El *pareado*, alguna vez también llamado *dístico*, es la combinación de dos versos, de igual o de diferente medida, que riman en consonante o en asonante: *a a*.

> En la isla en que detiene su esquife el argonauta
> del inmortal Ensueño, donde la eterna pauta
> de las eternas liras se escucha —isla de oro
> en que el tritón elige su caracol sonoro
> y la sirena blanca va a ver el sol— un día
> se oye un tropel vibrante de fuerza y de armonía.
> Son los Centauros. Cubren la llanura. Les siente
> la montaña. De lejos, forman son de torrente

[171] Mario Méndez Bejarano (1907: 215), que puede representar las posiciones más tradicionalistas, define la estrofa como «la unidad rítmica de varios períodos o versos expresando integralmente un pensamiento». El estudio de las relaciones entre estructura estrófica y distribución sintáctica del sentido se presta a análisis estilísticos como los de Mercedes Díaz Roig (1972) sobre la enumeración en los versos de la cuarteta popular o del romancero; de Joaquina Navarro (1969) sobre la organización de los cuartetos de «Canción de otoño en primavera», de Rubén Darío, en dos frases o en un pensamiento dividido en dos miembros; de C. Poullain (1966) sobre las églogas de Garcilaso; o de Francisco Ynduráin (1973) sobre los versos primero y cuarto como lugares privilegiados de la *cuaderna vía*. Para la caracterización de la estrofa en la historia de las teorías métricas españolas, véanse E. Díez Echarri (1949: 167-173), J. Domínguez Caparrós (1975: 357-375).

[172] Se encontrará la mejor descripción, amplia y detallada, de formas estróficas, y de su historia, en los trabajos imprescindibles de T. Navarro Tomás (1956, 1968a). El verso único es para Navarro Tomás «como un embrión de estrofa» (1968a: 13). Sobre este asunto, véanse R. León (1978), A. Pardo (2004), E. Moga (2007). En un trabajo general sobre el verso y la métrica, P. Jauralde condiciona el verso a la aparición de un elemento reiterado y por eso la preceptiva clásica reservaba, dice, «para el verso solitario, pues no lo era, el nombre de mote, lema, sentencia, etc.» (1999: 119).

que cae; su galope al aire que reposa
despierta, y estremece la hoja del laurel-rosa.

Rubén Darío, «Coloquio de los Centauros»

Forma emparentada con el antiguo *perqué* es la usada por Lope de Vega consistente en una serie de pareados que empieza con un verso suelto y termina en una redondilla (*y z z y*). El sentido divide el pareado, es decir, suele terminar después del primer verso del grupo de dos con la misma rima[173]. Los 143 octosílabos de la «Égloga primera. Al Nacimiento de Nuestro Señor» de Lope de Vega (*Rimas divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*) empiezan con los siguientes:

— Despierta, Gil, y verás
una cosa nunca vista,
si puede ser que resista
el águila de más vuelo
ver bordado todo el cielo
de soles a medianoche,
y que de la luna el coche
las cubiertas levantadas,
entre nubes esmaltadas
conduce, cantando amores,
aves de tantas colores
como flores tiene el prado.
— Deben de haberse casado
[...]

10.2.2. Estrofas de tres versos

El *terceto* se compone de tres versos de arte mayor, normalmente endecasílabos, con rima consonante. La forma más usada de disposición de la rima es la del *terceto encadenado*: ABA BCB CDC...YZYZ, o VYVYZZ. Se reproducen como ejemplo los cinco tercetos encadenados finales del poema de José de Espronceda «A D. Diego de Alvear y Ward»:

[173] Véase Navarro Tomás (1972: 264), Domínguez Caparrós (2002: 97-100).

Gemidos oigo y lamentar doliente,
y el ronco son de parches destemplados
y el crujir de las armas juntamente.

Marchan en pos del féretro soldados
con tardo paso y armas funerales
al eco de los bronces disparados.

Y entre fúnebres pompas y marciales,
en la morada de la muerte augusta,
las bóvedas retumban sepulcrales.

¡Ay! Para siempre ya la losa adusta,
¡oh caro Albino! le escondió a tus ojos,
mas no el bueno murió: la parca injusta
roba tan solo efímeros despojos,
y alba y triunfante la alcanzada gloria
guarda en eternos mármoles la historia.

Ejemplo de tercetos monorrimos se encuentra en los versos del poema «El fantasma», del modernista mejicano Salvador Díaz Mirón, del que se reproducen los seis versos finales:

Y abrillantó a mi espíritu la cumbre
con fugaz cuanto rica certidumbre,
como con tintas de refleja lumbre.
Y suele retornar, y me reintegra
la fe que salva y la ilusión que alegra,
y un relámpago enciende mi alma negra.

Lope de Vega compone el poema «Agustino a Dios» (*Rimas sacras*) con catorce tercetos endecasílabos con el primero suelto (- *A A, - B B, - C C,..*). Termina con los dos tercetos del ejemplo:

Así Agustino hablaba enamorado,
y la Iglesia, escuchándole, decía:
«¡Ay si te viese en mí para luz mía!»
Cumpliéronse de entrambos los deseos,
pues ella dio mil glorias a Agustino,
y él a alumbrarla con su pluma vino.

El terceto en versos de arte menor se llama *tercetillo, tercerilla* o *tercerillo*. Un ejemplo de tal estrofa se encuentra en la composición de Rubén Darío, «A Goya», de la que se reproducen los dos primeros tercetillos monorrimos octosílabos:

Poderoso visionario,
raro ingenio temerario,
por ti enciendo mi incensario.
Por ti, cuya gran paleta,
caprichosa, brusca, inquieta,
debe amar todo poeta.

La *soleá, soledad* o *cantar de soledad* es un poema que se compone de tres octosílabos con rima asonante entre el primero y el tercero: *a - a* . De Antonio Machado, en sus *Nuevas canciones*, es el siguiente ejemplo:

Busca en tu prójimo espejo;
pero no para afeitarte
ni para teñirte el pelo.

10.2.3. Estrofas de cuatro versos

Las formas más usadas de estrofas de cuatro versos son: la *copla*, la *cuarteta*, la *redondilla*, el *serventesio*, el *cuarteto*, la *cuaderna vía*, la *endecha real*, el *cuarteto lira*, la *estrofa sáfica*, la *estrofa de Francisco de la Torre* y la *seguidilla*.

La *copla* o *cantar*, que normalmente aparece como forma independiente, se compone de cuatro octosílabos, o versos más cortos, de los que riman en asonante los pares:

Algunos desesperados
solo se curan con soga;
otros, con siete palabras:
la fe se ha puesto de moda.

Antonio Machado, *Nuevas canciones*

La *cuarteta* consta de cuatro versos de arte menor, normalmente octosílabos, con rima consonante entre primero y tercero, segundo y cuarto: *a b a b* . Modernamente se ha empleado también la rima asonante.

Se desgrana un cristal fino
sobre el sueño de una flor;
trina el poeta divino...
¡Bien trinado, Ruiseñor!

Rubén Darío, «Ensueño»

Si los versos son de arte mayor se llama *serventesio*. A «Divagación», de Rubén Darío, en *Prosas Profanas*, pertenece el siguiente ejemplo de serventesio:

¿Vienes? Me llega aquí, pues que suspiras,
un soplo de las mágicas fragancias
que hicieran los delirios de las liras
en las Grecias, las Romas y las Francias.

La *redondilla* se compone de cuatro versos de arte menor, normalmente octosílabos, con rima consonante entre el primero y el cuarto, el segundo y el tercero, aunque modernamente también se ha empleado la rima asonante: *a b b a* [174]. En la leyenda de José Zorrilla, *La princesa doña Luz*, se lee el siguiente ejemplo:

Cerró la infancia su puerta
a sus damas y a su tío,
achacando este desvío
a una enfermedad incierta.

Si los versos son de arte mayor, se llama *cuarteto*. Al poeta modernista mejicano Enrique González Martínez, en su poema «Irás sobre la vida de las cosas», pertenece este ejemplo:

Que todo deje en ti como una huella
misteriosa grabada intensamente;
lo mismo el soliloquio de la fuente
que el flébil parpadeo de la estrella.

[174] Entre los tratadistas y autores del Siglo de Oro, el término *redondilla* designa, en primer lugar, las estrofas de cinco versos de arte menor con rima consonante (*quintilla*), y también otras estrofas de cuatro hasta ocho versos de arte menor, y coplas de pie quebrado de distinto número de sílabas (Rengifo, 1606: 23-30). Para los problemas que plantea la definición de la redondilla, véase Daniel Devoto (1983).

No es raro encontrar los términos de *redondilla* y *cuarteta* empleados indistintamente para referirse a la estrofa de cuatro versos de arte menor, sea cual sea la disposición de sus rimas, y el de *cuarteto* para la de arte mayor.

La *cuaderna vía*, también conocida como *tetrástrofo monorrimo*, se compone de cuatro versos alejandrinos con una sola rima consonante: A A A A . Es forma propia de la poesía culta medieval del mester de clerecía[175]. Gonzalo de Berceo empieza su *Vida de San Millán de la Cogolla* con la siguiente estrofa:

> Qui la vida quisiere de sant Millán saber,
> e de la su istoria bien certano seer,
> meta mientes en esto que yo quiero leer:
> verá adó embían los pueblos so aver.

Ramón Gómez de la Serna nos ofrece un ejemplo moderno del uso de la cuaderna vía en las siete estrofas de este tipo del poema que empieza por la que sigue:

> Con sayal de amarguras, de la vida romero,
> topé tras luenga andanza con la paz de un sendero.
> Fenecía del día el resplandor postrero.
> En la cima de un álamo sollozaba un jilguero.

La *endecha real* o *endecasílaba* se compone de tres heptasílabos seguidos de un endecasílabo con la misma rima asonante en los versos pares de toda la composición. Se trata de la unidad de composición de una variedad del tipo especial de romance llamado *endecha*. Al principio de la fábula de Tomás de Iriarte, «El jardinero y su amo», pertenecen las dos estrofas que se reproducen como ejemplo:

---

[175] Michel García (1982) hace un estudio de la estrofa en relación con la sintaxis. Propone la denominación de *copla cuaderna*. Para su definición y su poética, véase también Michel García (1997). En la copla sefardí moderna, con testimonios escritos de producción original desde el siglo XVIII hasta mediados del XX, se encuentra la estrofa de cuatro versos monorrimos. En el ejemplo puede leerse la primera de las 22 estrofas monorrimas, en versos fluctuantes, de que se compone la copla sobre los terremotos de 1902 (E. Romero, 1988: 117):

> Oíd mis hermanos este muevo cante
> siendo a la verdad fue cosa de encante.
> Estos teretemblos mos trujo gran combate,
> no se acodran viejos de tiempo avante.

Véase E. Romero (1991) para una lista de estrofas usadas en la copla sefardí, donde hay formas originales y emparentadas con la versificación medieval castellana. Para el uso de la estrofa de cuatro versos (tetrástico) en alejandrinos monorrimos en las literaturas románicas medievales, véanse Á. Gómez Moreno (1990) y E. González-Blanco (2010).

En un jardín de flores
había una gran fuente,
cuyo pilón servía
de estanque a carpas, tencas y otros peces.
Únicamente al riego
el jardinero atiende,
de modo que entretanto
los peces, agua en que vivir no tienen.

El *cuarteto lira*, una de las estrofas de la *canción alirada*, combina heptasílabos y endecasílabos que riman en consonante: A B A B, o A B B A . Puede encontrarse con rima asonante y con algún verso suelto. En la elegía de José de Espronceda «A la patria», se encuentran los versos del siguiente ejemplo:

¡Cuán solitaria la nación que un día
poblara inmensa gente,
la nación cuyo imperio se extendía
del Ocaso al Oriente!

La rima XVIII de Gustavo Adolfo Bécquer emplea la rima asonante en los versos pares:

Fatigada del baile,
encendido el color, breve el aliento,
apoyada en mi brazo
del salón se detuvo en un extremo.

Dos tipos de cuarteto lira son la *estrofa sáfica* y la *estrofa de Francisco de la Torre*. La *estrofa sáfica* es la combinación de tres endecasílabos —generalmente del tipo sáfico— y un pentasílabo con acento en la primera sílaba. No lleva rima, aunque a veces se puede encontrar con ella, o con rima interna del segundo verso con una palabra del tercero. El prototipo de esta estrofa son los «Sáficos» de Esteban Manuel de Villegas (s. XVII) en la segunda parte de *Las eróticas o amatorias*, en el ejemplo[176]:

[176] Aunque no son los primeros versos de esta clase que se ensayan en castellano, según observa Menéndez Pelayo en carta de 1874 a Gumersindo Laverde (*Epistolario*, I, n.º 139). En efecto, señala el erudito santanderino que el arzobispo de Tarragona, Antonio Agustín, es el primero que, a mediados del siglo XVI, ensayó la metrificación latina en castellano, y se refiere a unos sáficos-adónicos, «que son al parecer los más antiguos de nuestra lengua». Cita las dos estrofas primeras:

Júpiter torna como suele rico,
Cuerno derrama Jove copïoso,

Dulce vecino de la verde selva,
huésped eterno del abril florido,
vital aliento de la madre Venus,
Céfiro blando.
Si de mis ansias el amor supiste,
tú que las quejas de mi voz llevaste,
oye, no temas, y a mi ninfa dile,
dile que muero.
Filis un tiempo mi dolor sabía,
Filis un tiempo mi dolor lloraba,
quísome un tiempo, mas agora temo,
temo sus iras.
Así los dioses con amor paterno,
así los cielos con amor benigno,
nieguen al tiempo que feliz volares
nieve a la tierra.
Jamás el peso de la nube parda,
cuando amenace la elevada cumbre,
toque tus hombros, ni su mal granizo
hiera tus alas.

La *estrofa de Francisco de la Torre* es una variante de la sáfica, de la que se diferencia solo por tener el cuarto verso heptasílabo. A la «Oda 4» de F. de la Torre pertenecen los versos siguientes:

Clamó la gente mísera y el cielo
escondió los clamores y gemidos
entre los rayos y espantosos truenos
de tu turbada cara.

Ya que bien puede el Pegaseo monte
Verse y la cumbre.
Antes ninguno sabio poeta
Pudo ver tanto que la senda corta
Viese que a griegos la subida siempre
Fuera y latinos.

Nótese que el quinto verso, para ser endecasílabo, exige la escansión: *an-tes nin-gu-no sa-bi-o po-e-ta*. Rengifo (1606: 18) cita también un ejemplo, anterior a Villegas: las dos «Odas de Sáphicos y Adónicos» que se hicieron en Alcalá cuando se recibieron los huesos de San Eugenio, «las quales andan impressas en el libro que trata deste recebimiento». Reproduce las dos primeras estrofas.

La *seguidilla* es una composición de cuatro versos: primero y tercero, heptasílabos; segundo y cuarto, pentasílabos que riman en asonante. Aunque esta es la forma en que quedó fijada en su evolución, cabe señalar como modificaciones corrientes: la fluctuación de los versos en su medida; la posibilidad de que la rima sea consonante, y de que los heptasílabos rimen entre sí también. La seguidilla puede aparecer como forma independiente, y entonces constituye un poema, o como esquema de combinación estrófica. Con el número 1564 aparece en el *Corpus de la Antigua Lírica Hispánica (siglos XV a XVII)*, reunido por Margit Frenk, la siguiente seguidilla, cuyo esquema es: *7 - 6 a 7 - 6 a*

Que se caiga la torre
de Valladolid
como a mí no me coja,
¿qué se me da a mí?

En la misma colección, el número 1595 corresponde a la seguidilla que tiene el siguiente esquema: *6 - 5 a 7 - 5 a*

¡Héla por do viene,
la rromerota,
la calabaza llena,
la saia rrota.

El poeta cubano José Martí emplea el esquema de la seguidilla como forma estrófica de su composición «Musa traviesa» (1882), de la que se reproducen las dos estrofas del principio:

¿Mi musa? Es un diablillo
con alas de ángel.
¡Ah, musilla traviesa,
qué vuelo trae!
Yo suelo, caballero
en sueños graves,
cabalgar horas luengas
sobre los aires.

La seguidilla se asocia normalmente con la poesía popular de carácter ligero y con el baile. Hasta entrado el siglo XVII, la seguidilla se representa en dos versos

largos; después se hace en cuatro, pero se mantiene la relación sintáctica y de sentido en cada uno de los dos grupos de versos[177].

La *seguidilla compuesta* es una seguidilla con un estribillo de tres versos, de los que el primero y el tercero son pentasílabos, y riman en asonante; el segundo es un heptasílabo y queda suelto. Es estrofa que se puede leer en las «Nanas de la cebolla», de Miguel Hernández, composición que empieza con los versos del ejemplo siguiente:

La cebolla es escarcha
cerrada y pobre:
escarcha de tus días
y de mis noches.
Hambre y cebolla,
hielo negro y escarcha
grande y redonda.

Las dos partes de la estrofa están claramente separadas por la rima y por el sentido. Esta forma de la seguidilla se extiende a partir del siglo XVIII[178].

---

[177] Sor Juana Inés de la Cruz introduce en una serie arromanzada una seguidilla, como se ve al final de cada uno de los dos coros siguientes:

Coro 1. Aunque de la vida son
por fuerza todos los días,
este por antonomasia
es el día de la vida,
pues naciendo en él Carlos,
si bien se mira,
de vida es aquel solo,
que lo es de dicha.

Coro 2. Pues de las sacras, reales,
altas, augustas cenizas,
bello, generoso Fénix,
más que nace, resucita.
La Majestad le aplauda,
porque no es digna
de aplaudir a los reyes
la común vida.

Sobre la historia y la poética de la seguidilla, véase Margit Frenk Alatorre (1978: 244-258). Para la popularidad de la seguidilla en el siglo XVIII, véase A. Sánchez Romeralo (1986); para la presencia de la seguidilla en Cervantes, véase J. Domínguez Caparrós (2002: 110-116).

[178] Con la seguidilla se han asociado las imitaciones del *haiku* japonés (composición sin rima de tres versos de *5 - 7 - 5* sílabas). En el contexto del gusto modernista por las cosas orientales sitúa Max Henríquez Ureña (1954: 21-22) el japonesismo del mexicano José Juan Tablada, a quien considera introductor del *haiku* –o *jaiku*, *haikai*, *hai-kai*, como también

Otras clases de seguidillas son la *chamberga* y la *gitana*. La seguidilla chamberga, descrita por Joseph Vicens en la edición ampliada de Rengifo (1703), cap. LII, es una seguidilla a la que se añaden tres pareados asonantes de tres y siete sílabas. En el ejemplo se reproduce la primera estrofa del poema de Vicente Sánchez, en su *Lyra poética* (Zaragoza, 1688), dedicado a San Cristóbal, que califica de *chamberga*:

Hoy ensalzo a Cristóbal,
pero es tan alto
que mi pluma no puede
más levantarlo,

---

se encuentra escrito– en español. Véase un ejemplo de José Domenchina (en Aullón de Haro, 1985: 80):

Lluvia de estío:
en los árboles verdes
cuelga sus nidos.

O este otro de Fernando Rodríguez-Izquierdo, aparecido en una colección de *haikus* compuestos por poetas españoles, publicada por la Asociación Prometeo de Poesía, en Madrid, 1991, con el título de *El estanque amanece*:

Cuatro palomas
buscando arrimo al sol
comban la rama.

No siempre el *haiku* de la poesía española se ajusta al esquema métrico del japonés, como demuestran los mismos de J. J. Tablada o los que escribe Federico García Lorca *(«Hai-kais» de felicitación a mamá*), de los que se reproduce el siguiente:

En este hai-kai va
un beso que me acabo
de cortar.

Emparentado con el *haiku* está el género llamado *tanka* (cinco versos sin rima de *5* - 7 - *5* - 7 - 7 sílabas), que Jorge Luis Borges imita en seis composiciones de su libro *El oro de los tigres* (1972). En el ejemplo copiamos la primera de ellas:

Alto en la cumbre
todo el jardín es luna,
luna de oro.
Más precioso es el roce
de tu boca en la sombra.

Para la influencia poética del *haiku* en algunas composiciones de Manuel Machado, véase V. Sabido (1985); y en Antonio Machado, véase R. de la Fuente (1990). Una muestra reciente de la vitalidad del género, en su forma métrica clásica, nos la proporciona Mario Benedetti con los 224 ejemplos que agrupa en su *Rincón de Haikus* (Madrid, Visor, 1999). Luis Antonio de Villena escribe *tankas* que no se ajustan al esquema canónico, salvo en tener cinco versos cortos sin rima, como, por ejemplo:

Más aún
que sobre el agua que pasa
escribir cifras,
vana cosa es amar
a quien no te ama.

Trabajo clásico en español de presentación y traducción del *haiku* japonés es el de Fernando Rodríguez-Izquierdo, quien incluye una historia del *haiku* en español (2001: 199-212). Para la historia de las primeras definiciones y ejemplos de *haiku* y *tanka* en español, con especial atención a Jorge Luis Borges, véase Mario Hernández (2002). Véase también J. E. Martínez Fernández (2002).

que el hombre
es de prendas mayores,
le vemos
para todo dispuesto,
por grande
no hay favor que no alcance.

La seguidilla gitana consta de cuatro versos (hexasílabos todos, menos el tercero, que suele ser endecasílabo), y riman en asonante los pares. De Manuel Machado es la siguiente:

Yo voy como un ciego
por esos caminos.
Siempre pensando en la penita negra
que llevo conmigo.

10.2.4. Estrofas de cinco versos

Las principales estrofas de cinco versos son la *quintilla*, el *quinteto* y la *lira*.

La *quintilla*, antiguamente llamada también *redondilla*, es una combinación de cinco versos octosílabos, o menores, con dos rimas consonantes distintas, que se rigen por las siguientes normas: no deben rimar más de dos versos seguidos, no se puede terminar en pareado, y ningún verso tiene que quedar suelto[179]. A la leyenda de José Zorrilla, *La princesa doña Luz*, pertenecen las tres quintillas del ejemplo:

Hendía el raudal rugiente
la cierva con fuerza extraña,
y hendía el potro valiente
la arrebatada corriente
tras la medrosa alimaña.
Mas ya la infeliz, vencida
del agua al impulso fiero,
dejóse desfallecida,
y al cabo rindió la vida
a manos del caballero.

[179] Sobre la quintilla, su origen y definición, véase D. C. Clarke (1933).

Él, viendo en su potro brío,
asió de ella y remolcola,
cuando por medio del río
vio que se avanzaba un lío
arrastrado de ola en ola.

Si se emplean versos de arte mayor, se llama *quinteto*. Al mismo José Zorrilla, en su leyenda *El cantar del romero*, pertenece el siguiente ejemplo de quinteto:

Juegan y beben: mas en bien, sin vicio,
sin interés y sin exceso: tienen
del cuarto de Fermín mal en el quicio
encajada la puerta y se mantienen
ojo avizor a él por el resquicio.

Es posible encontrar en el quinteto un pareado final, y en el compuesto en endecasílabos, la sustitución de uno de estos por un heptasílabo.

La *lira*, llamada también *lira garcilasiana* o *estrofa de fray Luis de León*, rima en consonante cinco versos heptasílabos y endecasílabos, según el siguiente esquema: 7A 11B 7A 7B 11B. La estrofa toma el nombre del primer verso de la *Canción V* de Garcilaso, «A la flor de Gnido», composición en la que el poeta toledano introdujo esta forma, empleada ya en italiano por Bernardo Tasso. En el ejemplo se reproduce la primera estrofa de la mencionada canción de Garcilaso de la Vega:

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son que en un momento
aplacase la ira
del animoso viento
y la furia del mar y el movimiento.

10.2.5. Estrofas de seis versos

Las principales estrofas de seis versos son: la *copla de Jorge Manrique*, la *sextilla*, el *sexteto*, la *sexta rima* y el *sexteto lira*.

La *copla de Jorge Manrique*, o *estrofa manriqueña*, es una *copla de pie quebrado* (combinación de octosílabos con tetrasílabos) con rima consonante, según el siguiente esquema: *8a 8b 4c 8a 8b 4c* . La estrofa ha gozado de gran popularidad y

aprecio gracias a las muy conocidas «Coplas por la muerte de su padre», de Jorge Manrique, que empiezan con las dos que se reproducen en el ejemplo:

Recuerde el alma dormida,
abiue el seso e despierte
contemplando
cómo se passa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando,
quán presto se va el plazer,
cómo, después de acordado,
da dolor;
cómo, a nuestro parescer,
qualquiere tiempo passado
fue mejor.

Un ejemplo de uso posterior, que muestra la estima por esta estrofa, puede verse en la composición de José de Espronceda titulada «Serenata», cuya primera estrofa dice así:

Delio a las rejas de Elisa
le canta en noche serena
sus amores.
Raya la luna, y la brisa
al pasar plácida suena
por las flores.

Considera T. Navarro Tomás (1982: 70-71) esta estrofa como la más armoniosa de las que utilizan el octosílabo, y apropiada para la poesía lírica. Si se tiene en cuenta que el sentido pasa frecuentemente de la sextilla impar a la siguiente, se ha considerado también como estrofa de doce versos; pero las rimas siempre son distintas en cada sextilla.

Se llama *sextilla* a toda estrofa de seis versos de arte menor con rima consonante. Entre las más conocidas están las sextillas del *Martín Fierro* (1872), del argentino José Hernández, con el esquema *8 - a a b b a* . Véanse las dos sextillas del comienzo de dicho poema:

Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,

que el hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela.
Pido a los santos del cielo
que ayuden mi pensamiento,
les pido en este momento,
que voy a cantar mi historia,
me refresquen la memoria
y aclaren mi entendimiento.

El poema de Manuel Machado, «Prosa» (1909), se compone de cinco sextillas en versos heptasílabos que riman en consonante (*a a b a b a*) y empieza así:

Existe una poesía
sin ritmo ni armonía
monótona, cansada,
como una letanía...,
de que está desterrada
la pena y la alegría.

Se llama *sexteto* cuando los versos son de arte mayor, o de arte mayor y menor combinados entre sí. El sexteto del ejemplo es de Eduardo Marquina en «Se pinta el mar»:

Entre las rocas de la costa alzada
se oye un extraño hablar, de madrugada,
de gentes que en la noche vigilaron;
las barcas, animadas de un deseo,
tienen un misterioso balanceo,
y nunca se están quietas en donde las dejaron.

El sexteto en versos alejandrinos de Rubén Darío en su conocida «Sonatina» (en *Prosas Profanas*) tiene agudos los versos tercero y sexto, que riman entre sí:

Ya no quiere el palacio, ni la rueca de plata,
ni el halcón encantado, ni el bufón escarlata,
ni los cisnes unánimes en el lago de azur.
Y están tristes las flores por la flor de la corte;

los jazmines de Oriente, los nelumbos del Norte,
de Occidente las dalias y las rosas del Sur.

La *sexta rima* es un sexteto con el siguiente esquema: 11 A B A B C C . A la leyenda de José Zorrilla, *Un cuento de amores*, pertenecen los versos del ejemplo:

Bello es el astro rey del claro día,
bellísima su faz fecundizante;
bella es la reina de la noche umbría
con su pálida luz, su brillo amante;
¡pero más bella aún, más seductora,
es la mujer que el corazón adora!

El *sexteto lira* es la combinación de heptasílabos y endecasílabos con rima consonante, que puede presentar distintos esquemas. La «Oda V» del libro primero de *Eróticas o amatorias*, de Esteban Manuel de Villegas, empieza con los siguientes versos:

Suelta al céfiro blando
ese vellón que luce en tu cabeza,
verás que, tremolando,
a cautivar amantes, Lida, empieza,
y que en cada cabello
enreda un alma y aprisiona un cuello.

Otro esquema es el empleado por Rubén Darío en «La nube de verano», de *Epístolas y poemas*:

Era Fray Juan un viejo capuchino,
sostén del peregrino,
brazo del infeliz, pan del hambriento;
era Fray Juan, el venerable anciano
el del cerquillo cano,
la presea mejor de su convento.

10.2.6. Septeto

Se llama *septeto*, *séptima* o *septilla* a toda estrofa de siete versos. No son muy frecuentes estas estrofas en la poesía castellana. A «Elegía y égloga del bosque arrancado», de Dionisio Ridruejo, pertenecen los versos del siguiente septeto:

Vengo a mirarte, campo doloroso,
cuando son triste leña tus encinas,
cuando en rigores de tu polvo inclinas
sus mutilados miembros al reposo
y en las huellas del ciervo sin camino
se alberga el yerto ruiseñor piadoso
segado, en pluma tierna, de su trino.

En el poema de Rubén Darío «Otro dezir», en *Prosas Profanas*, se leen cinco septillas con el esquema *8 a b a b c c b* :

Luz de sueño, flor de mito,
tu admirable cuerpo canta
la gracia de Hermafrodito
con lo aéreo de Atalanta;
y de tu beldad ambigua
la evocada musa antigua
su himno de carne levanta.

Puede adoptar la forma de *septeto lira*: endecasílabos y heptasílabos con rima consonante. De Fray Luis de León, «A don Pedro Portocarrero», son los versos del ejemplo:

El ánimo constante
armado de verdad, mil aceradas,
mil puntas de diamante
embota y enflaquece; y desplegadas
las fuerzas encerradas,
sobre el opuesto bando
con poderoso pie se ensalza hollando.

10.2.7. Estrofas de ocho versos

Las principales estrofas de ocho versos son: la *copla de arte mayor*, la *copla de arte menor*, la *copla castellana*, la *octava real*, la *octava* y la *octavilla agudas*.

La *copla* u *octava de arte mayor* o *de Juan de Mena* es una combinación estrófica de ocho versos de arte mayor (*verso de Juan de Mena*), con dos o tres rimas con-

sonantes distribuidas en dos cuartetos de rima cruzada o abrazada. Es necesario que se establezca un enlace entre las dos partes de la estrofa: una rima debe ser común a los dos cuartetos, y el cuarto y quinto versos deben rimar entre sí. Los esquemas de las distribuciones más frecuentes de la rima son: A B B A A C C A; A B A B B C C B ; A B B A A C A C . Al primero de los esquemas citados se ajusta la siguiente estrofa, tomada de *El Laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena:

> De cándida púrpura su vestidura
> bien denotava su grand señorío;
> non le ponía su fausto más brío,
> nin le privava virtud fermosura:
> vençíase della su ropa en albura;
> el ramo de palma su mano sostiene,
> don que Diana por más rico tiene,
> más mesurada que toda mesura.

Esta combinación métrica es característica de la poesía culta, de tono solemne y elevado, de fines de la Edad Media.

La *copla de arte menor* es combinación estrófica de ocho versos octosílabos, con dos o tres rimas consonantes distribuidas en dos redondillas de rima abrazada o cruzada. Frente a la copla de arte mayor, tiene más libertad en la disposición de las rimas, siempre que una de ellas sea común a las dos semiestrofas, y admite versos quebrados de cuatro sílabas. El Marqués de Santillana emplea la copla de arte menor en su *Coronación de Mosén Jordi*, «decir» al que pertenecen los versos del ejemplo:

> Un prado de grand llanura
> veía, con tantas flores,
> que sus diversas colores
> ocultavan la verdura,
> odífferas sin messura;
> en torno del qual passava
> un flumen, que lo çercava
> con su muy gentil fondura.

Puede encontrarse también la copla de arte menor con siete versos y el siguiente esquema de distribución de rimas: *a b b a c c a* . T. Navarro Tomás (1956: 132) llama *copla mixta* a esta forma. En coplas mixtas está *El Planto de la Reina Margarida*, del Marqués de Santillana, al que pertenece esta copla:

Como el profeta recuenta
que las tronpas judiçiales
surgirán a los mortales
con estraña sobrevienta;
bien así todos vinieron
aquellos que Amor siguieron
de quien se faze grand cuenta.

Forma menos solemne que la copla de arte mayor, se utiliza especialmente en los *decires* de fines de la Edad Media.

La *copla castellana* es combinación estrófica de ocho versos octosílabos —algunos de ellos pueden ser tetrasílabos— divididos en dos semiestrofas de cuatro versos, con dos rimas consonantes diferentes en cada una de ellas. Las disposiciones más frecuentes de la rima son: *a b b a c d d c ; a b a b c d c d ; a b b a c d c d ; a b a b c d d c* [180]. El siguiente ejemplo de Cristóbal de Castillejo («Canción a Nuestra Señora, viniendo en la mar») se ajusta al primero de los esquemas:

Reina bienaventurada,
de todos consolación
en todo tiempo y sazón
sed, pues sois nuestra abogada;
mas por gracia singular,
las rodillas por el suelo,
pedimos nuestro consuelo
mientra estamos en la mar.

Por tener una rima más que la copla de arte menor, es más sencilla que esta forma, con la que está emparentada. Se empleó en *decires* de la poesía del final de la Edad Media, en el teatro y en el género epigramático del siglo XVI.

La *octava real*, *octava rima* o *heroica*, combina ocho endecasílabos que riman en consonante según el esquema A B A B A B C C. Alonso de Ercilla empieza su poema épico *La Araucana* con la siguiente octava real:

No las damas, amor, no gentilezas
de caballeros canto enamorados,
ni las muestras, regalos y ternezas

[180] Para la discusión de si se trata de una estrofa o de la unión de dos estrofas, véase F. Lázaro Carreter (1983).

de amorosos afectos y cuidados;
mas el valor, los hechos, las proezas
de aquellos españoles esforzados,
que a la cerviz de Arauco no domada
pusieron duro yugo por la espada.

Es una estrofa importada con las formas métricas italianas en el siglo XVI, y tradicionalmente asociada a la poesía épica o a la lírica de tono elevado[181].

La *octava aguda* o *italiana* es combinación estrófica de ocho versos de arte mayor, dividida en dos semiestrofas de cuatro versos, con rima aguda consonante o asonante entre el cuarto y el octavo. Los restantes no se ajustan a un esquema fijo de rima, e incluso pueden quedar algunos sueltos, sobre todo el primero y el quinto. G. Gómez de Avellaneda empieza con los versos del ejemplo su composición en octavas agudas «Las siete palabras y María al pie de la Cruz»:

Al cielo ofreciendo del mundo el rescate,
con clavos sujetas las manos divinas,
ciñendo sus sienes corona de espinas,
se ostenta en los brazos del leño Jesús.
A diestra y siniestra dos viles ladrones
reciben la pena que al crimen se debe;
mas ¡solo en el Justo se ensaña la plebe,
y está allí la Madre al pie de la Cruz!

La octava aguda sigue el principio estructural de toda estrofa aguda, es decir, la subdivisión en dos bloques simétricos.

Si la octava aguda está en versos de arte menor, se llama *octavilla aguda* o *italiana*, forma frecuente en la poesía cantada de finales del siglo XVIII y en el siglo XIX[182]. A la leyenda de José Zorrilla *Historia de un español y dos francesas* pertenecen los versos del siguiente ejemplo:

En vano por consolarle
sus amigos se afanaron,

[181] T. Navarro Tomás (1956: 320) registra el uso que hizo Tomás de Iriarte, en su fábula «Los dos tordos», del esquema de la octava real en versos octosílabos. Mario Méndez Bejarano (1907: 278) se refiere a los intentos de la octavilla real en las *Leyendas españolas* (1840) de José Joaquín de Mora.

[182] Para la historia de la octava y octavilla agudas, véanse Alfred Coester (1938) y Joseph G. Fucilla (1953).

sus pueblos le vitorearon,
y la gloria le aduló;
él se encerró en su aposento,
y en soledad noche y día,
la razón y la porfía
igualmente desoyó.

10.2.8. Novena

La estrofa de nueve versos se llama *novena*. Aparte del número de versos, no existe un rasgo común a estas formas. Así, pueden encontrarse novenas formadas por la unión de las distintas clases de estrofas de cuatro y cinco versos, incluso sin repetición de rimas en las semiestrofas, con lo que queda desdibujada su unidad. Por otra parte, pueden encontrarse combinados versos largos y sus quebrados —octosílabos y tetrasílabos, formando una clase de *copla mixta*; endecasílabos y heptasílabos, como *estancia* de la canción, por ejemplo—. Las novenas de la composición de Cristóbal de Castillejo titulada «Transfiguración de un vizcaíno, gran bebedor de vino» se forman con la unión de una redondilla y una quintilla. Véase la primera de las diecisiete estrofas de dicho poema:

Hubo un hombre vizcaíno,
por nombre llamado Juan,
peor comedor de pan
que bebedor de buen vino.
Humilde de condición
y de bajos pensamientos,
de corta dispusición
y de flaca complisión,
pero de grandes alientos.

10.2.9. Estrofas de diez versos

Los principales tipos de estrofas de diez versos son: la *décima antigua*, la *copla real*, la *espinela* y el *ovillejo*.

La *décima antigua* es combinación de diez versos octosílabos —y admite quebrados (tetrasílabos)— que riman en consonante y se dividen en dos grupos: de

cuatro y seis, o de seis y cuatro versos. Puede tener desde dos hasta cinco rimas distintas, que en el grupo de cuatro versos suelen ir abrazadas (a b b a) o cruzadas (a b a b), y adoptan esquemas más variados en el grupo de seis versos. En una composición anónima (probablemente de Alfonso Álvarez de Villasandino) del *Cancionero de Baena* se encuentra el siguiente ejemplo:

Fylósofo palançiano,
varón de alta prudençia,
a quien dio rrica influençia
el grand planeta diafano;
yo veo que syempre afano
por fablar con sabidores,
lyndos metrificadores;
a vos, luz de trobadores,
fablo en modo linpio sano,
como hermano con hermano.

Nótese que, a diferencia de la copla real, en este ejemplo hay una rima común a las dos partes de la estrofa.

La *copla real*, a veces llamada *quintilla doble* y *décima falsa*, es combinación de diez octosílabos agrupados en dos quintillas, con rimas consonantes independientes. Las dos semiestrofas pueden tener, o no, el mismo esquema de distribución de las rimas. Es forma del grupo de las coplas medievales, y su cultivo llega hasta el Siglo de Oro. Al «Diálogo entre memoria y olvido», de Cristóbal de Castillejo, pertenece el siguiente ejemplo:

Calla, miserable Olvido,
hijo de la misma muerte;
no compares tu partido,
que ser tuyo o no haber sido
todo casi es una suerte;
y ven en conocimiento
de mi gracia y eccelencia;
que yo soy de nacimiento,
hija del entendimiento,
madre de la providencia.

La *décima espinela* se compone de diez octosílabos que riman en consonante según el esquema: *a b b a a c c d d c* . Tras el cuarto verso debe haber una pausa

de sentido. Aunque hay algún ejemplo anterior, la invención de esta estrofa se atribuyó a Vicente Espinel, a finales del siglo XVI (Navarro Tomás, 1956: 268; Clarke, 1971). Destaca J. M.ª Micó (2008: 73-86) el papel de Baltasar del Alcázar, y su cultivo de la novena, en la constitución de la décima espinela. En *El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca, se lee el siguiente ejemplo:

> Aplico agora: yo amaba
> una luz, cuyo esplendor
> bebió planeta mayor,
> que sus rayos sepultaba:
> una llama me alumbraba:
> pero era una llama aquella,
> que eclipsas divina y bella,
> siendo de luces crisol;
> porque hasta que sale el sol,
> parece hermosa una estrella.

Rubén Darío, en «Balada en honor de las musas de carne y hueso» (*El canto errante*), emplea el endecasílabo con el esquema de la espinela. Léase la primera de las cinco décimas que hay en el poema:

> Nada mejor para cantar la vida,
> y aun para dar sonrisas a la muerte,
> que la áurea copa en donde Venus vierte
> la esencia azul de su viña encendida.
> Por respirar los perfumes de Armida
> y por sorber el vino de su beso,
> vino de ardor, de beso, de embeleso,
> fuérase al cielo en la bestia de Orlando,
> ¡voz de oro y miel para decir cantando:
> la mejor musa es la de carne y hueso!

Las décimas espinelas se usan en el teatro —Lope de Vega las recomienda en las quejas—, y, por su concisión, como forma independiente en composiciones ingeniosas y de carácter epigramático[183].

El *ovillejo* consta de diez versos muy artificiosamente dispuestos: tres pareados de octosílabo y un quebrado (tetrasílabo o trisílabo), y una redondilla octosílaba

[183] Véase, por ejemplo, Matas Caballero, J. *et alii* (eds., 2013), para el uso epigramático de la décima en Góngora.

que sigue la rima del último pareado; el último verso de la composición se forma con la unión de los tres quebrados. El esquema de la disposición de la rima, que es consonante, es: *a a b b c c d d c* . La popularidad de esta forma métrica se debe a los tres que canta Cardenio en el capítulo XXVII de la primera parte del *Quijote*, y a los doce que José Zorrilla empleó en el acto segundo de *Don Juan Tenorio* (Navarro Tomás, 1956: 272, 366)[184]. Léase como ejemplo el último de los tres que Miguel de Cervantes compuso en el *Quijote*:

¿Quién mejorará mi suerte?
La muerte.
Y el bien de amor, ¿quién le alcanza?
Mudanza.
Y sus males, ¿quién los cura?
Locura.
De ese modo, no es cordura
querer curar la pasión
cuando los remedios son
muerte, mudanza y locura.

No son frecuentes los esquemas fijos de estrofas más allá de los diez versos. Pueden encontrarse, por supuesto, coplas más largas en la poesía cancioneril del siglo XV, por ejemplo; o *estancias* de más de diez versos, que obedecen a las reglas de composición fija de la canción italiana, como se verá más adelante.

[184] Para la historia del ovillejo, véase Antonio Alatorre (1990) y también J. Domínguez Caparrós (2002: 147-151).

Capítulo 11
COMPOSICIONES DE ESTRUCTURA FIJA Y SERIES NO ESTRÓFICAS

11.1. COMPOSICIONES DE ESTRUCTURA FIJA

La construcción del poema sigue a veces reglas que tienen en cuenta estructuras más amplias que la repetición de estrofas con versos de un determinado número de sílabas y clase de rima. Puede, por ejemplo, predecir la estructura de la totalidad: el número exacto de estrofas o la relación forzosa que debe darse entre ellas. De esta manera se constituyen las composiciones de estructura fija.

Entre estas, históricamente se pueden diferenciar dos grupos: el de las formas tradicionales y medievales, y el de las formas introducidas con la aclimatación de la versificación italiana entre nosotros. En el primer grupo entran el *zéjel*, el *villancico*, la *canción medieval* y la *canción paralelística* o *cosante*[185]. En el segundo grupo se incluyen: la *canción petrarquista*, la *sextina* y el *soneto*.

---

[185] La *glosa*, por repetir, como último verso de cada estrofa del comentario, cada uno de los versos que constituyen el poemilla comentado, *texto* o *cabeza*, puede considerarse también, hasta cierto punto, una forma métrica de estructura fija. En el comentario de la cabeza se emplean diversas formas estróficas; por ejemplo, espinela, octava italiana, copla castellana o lira (Rengifo, 1606: 41-46). Miguel de Cervantes utiliza la copla real en la glosa que se reproduce como ejemplo, que figura en *La Galatea*:

Ya la esperanza es perdida,
y un solo bien me consuela:
que el tiempo, que pasa y vuela,
llevará presto la vida.

Dos cosas hay en amor
con que su gusto se alcanza:
deseo de lo mejor,
es la otra la esperanza,
que pone esfuerzo al temor.
Las dos hicieron manida
en mi pecho, y no las veo;
antes en la alma afligida,
por que me acabe el deseo,
ya la esperanza es perdida.

Si el deseo desfallece
cuando la esperanza mengua,
al contrario en mí parece,
pues cuanto ella más desmengua
tanto más él se engrandece.
Y no hay usar de cautela
con las llagas que me atizan:
que, en esta amorosa escuela,
mil males me martirizan,
y un solo bien me consuela.

Apenas hubo llegado
el bien a mi pensamiento,
cuando el cielo, suerte y hado,
con ligero movimiento
le han del alma arrebatado.

11.1.1. Formas medievales

- ***Zéjel***

El zéjel, el villancico y la canción medieval son formas muy próximas[186]. El *zéjel* es un poema de forma fija cuyas partes son: un estribillo de uno o dos versos, que riman entre sí; y una estrofa, dividida en dos partes: un cuerpo o mudanza de tres versos monorrimos, y un verso de vuelta que rima con el estribillo. El verso más usado es el octosílabo. De Juan del Encina es la composición del ejemplo, que utiliza la forma del zéjel:

	estribillo	Paguen mis ojos pues vieron a quien más que a sí quisieron.
1.ª estrofa	*cuerpo* o *mudanza*	Vieron una tal beldad que de grado y voluntad mi querer y libertad
	verso de vuelta	cativaron y prendieron.
	cuerpo o *mudanza*	Cativaron mi querer en poder de tal poder que les es forçado ser
2.ª estrofa	*verso de vuelta*	más tristes que nunca fueron.
	cuerpo o *mudanza*	Más tristes serán si biven que si moros los cativen porque de mirar se esquiven
3.ª estrofa	*verso de vuelta*	a quien nunca conocieron.

Y si alguno hay que se duela
de mi mal tan lastimero,
al mal amaina la vela,
y al bien pasa más ligero
que el tiempo, que pasa y vuela.

¿Quién hay que no se consuma
con estas ansias que tomo,
pues en ellas se ve en suma
ser los cuidados de plomo
y los placeres de pluma?
Y aunque va tan decaída
mi dichosa buena andanza,
en ella este bien se anida:
que quien llevó la esperanza
llevará presto la vida.

[186] Para la dificultad de la definición del zéjel, y para su poética, véanse Menéndez Pidal (1962), V. Beltrán (1984), María Morrás (1988, 1997), Otto Zwartjes (1997).

De origen mozárabe, el zéjel se emplea en canciones de amor y preferentemente en las de escarnio. Su uso llega hasta el siglo XVII. Se diferencia del villancico por la forma de la mudanza y la ausencia del verso de enlace con esta. El nombre de *estribote,* que se da también a la forma descrita como zéjel hasta el siglo XV (Navarro Tomás, 1956: 535; Baehr, 1962: 314-317), está relacionado con la utilización de este esquema métrico como conclusión, o *finida*, de un poema más amplio en la poesía medieval. En la copla sefardí se encuentran distintas variantes de estrofas de rima zejelesca (E. Romero, 1988, 1991).

- ***Villancico***

El *villancico* es un poema de forma fija cuyas partes son: un estribillo inicial —llamado *cabeza, villancico, letra* o *tema*— de dos, tres o cuatro versos; y la estrofa o *pie*, dividida en tres partes: dos mudanzas simétricas y una vuelta, constituida por tres o cuatro versos de los que el primero —*verso de enlace*— tiene la misma rima que el último de la mudanza, y los demás —o al menos el último— enlazan mediante la rima con la cabeza. El villancico emplea normalmente octosílabos o hexasílabos. Puede constar de más de una estrofa y, en este caso, el estribillo se repite al final de cada una de ellas. La parte más estable es la redondilla —o cuarteta— que constituye las dos mudanzas, mientras que el estribillo y el final —*vuelta*— pueden presentar bastantes modificaciones de forma y extensión, como se comprueba en la larga historia de su uso (Rengifo, 1606: 30-38; Carvallo, 1602, I: 220-226, es quien llama *pie* a la estrofa; T. Navarro Tomás, 1956: 541; 1968a: 209-212; Antonio Sánchez Romeralo, 1969). De Juan del Encina es el siguiente villancico:

1.ª estrofa o pie	*Cabeza*	Ningún cobro ni remedio puede mi vida cobrar sino vuestro remediar.	
	1.ª mudanza	Que si vos no remediáis doy la vida por perdida;	
	2.ª mudanza	si remedio me negáis yo no siento a quien lo pida.	
	vuelta	Pues por vos pierdo la vida por vos la puedo cobrar, que no hay otro remediar.	*verso de enlace*

2.ª estrofa o pie	*1.ª mudanza*	Contentaros y serviros es el fin de mi desseo,	
	2.ª mudanza	mis cuidados y sospiros por vos sola los posseo;	
	vuelta	y ningún remedio veo que pueda remedio dar sino vuestro remediar.	*verso de enlace*
		FIN	
3.ª estrofa	*1.ª mudanza*	Vos sola sois el remedio de mi mal y perdimiento,	
	2.ª mudanza	y sin vos no sé qué medio ponga medio en mi tormento.	
	vuelta	Assí que cobro no siento para me poder cobrar sino vuestro remediar.	*verso de enlace*

El asunto de la cabeza del villancico, sobre todo entre los poetas cultos, sirve de texto que se glosa en las siguientes estrofas. No hay limitación de temas, aunque los más frecuentes pertenecen a la poesía amorosa y a canciones religiosas, especialmente de tema navideño.

- ***Canción medieval***

La canción medieval es un poema que comienza con un *estribillo* o *cabeza* —generalmente una redondilla, pero también una quintilla o una estrofa de tres versos—, sigue con una redondilla, y termina con una estrofa similar a la cabeza y que repite sus rimas (*vuelta*). El verso empleado es el octosílabo o el hexasílabo. La canción podía constar de una sola o de varias coplas que se ajustan al mismo orden. Alguna vez, la vuelta lleva un verso de enlace con la redondilla anterior, por influencia del villancico. La canción medieval trata de temas amorosos, religiosos, y sirve de forma métrica para serranillas[187]. A Juan del Encina pertenece la canción del ejemplo, que consta de dos coplas:

[187] Pierre Le Gentil (1952) relaciona la forma de la canción medieval con la del zéjel y el villancico. Todas estas estructuras se emparentan, a su vez, con el *virelai* francés y la *dansa* provenzal, resultando ser todas ellas manifestaciones de una forma románica común de canción (Baehr, 1962: 312-330). Véanse también R. Menéndez Pidal (1962), Margit Frenk Alatorre (1978: 309-326), V. Beltrán Pepió (1984). Para la presencia de zéjel, villancico y canción medieval en la obra de Cervantes, véase J. Domínguez Caparrós (2002: 116-125).

Estribillo o cabeza	Señora de hermosura por quien yo espero perderme, ¿qué haré para valerme deste mal que tanto dura?
1.ª Copla	Vuestra vista me causó un dolor cual no pensáis, que si no me remediáis, moriré cuitado yo.
Vuelta	Y si vuestra hermosura procura siempre perderme, no pienso poder valerme deste mal que tanto dura.
2.ª Copla	Yo creo que mejor fuera el morir cuando nací, que no que siempre dixera 'Por venceros me vencí'.
Vuelta	Que si vuestra hermosura del todo quiere perderme, no podrá, triste, valerme deste mal que tanto dura.

- ***Cosante***

El *cosante* o *canción paralelística* es un poema compuesto de *cabeza* y estrofas de dos versos, generalmente de medida fluctuante, que riman entre sí. Después de cada estrofa de dos versos sigue un estribillo breve, que es parte de la cabeza. Cada pareado repite parte del sentido del anterior y añade algún concepto nuevo. Es forma popular que suele tratar temas amorosos. A Diego Hurtado de Mendoza, el viejo, pertenece el siguiente ejemplo, que figura en el *Cancionero de Palacio*:

Cabeza	*A aquel árbol que vuelve la foja,* *algo se le antoja.*
	Aquel árbol de bel mirar face de maña flores quiere dar. *Algo se le antoja.* Aquel árbol de bel veyer

face de maña quiere florecer.
Algo se le antoja.
Face de maña flores quiere dar,
ya se demuestra, salidlas mirar.
Algo se le antoja.
Face de maña quiere florecer,
ya se demuestra, salidlas a ver.
Algo se le antoja.
Ya se demuestra, salidlas mirar,
vengan las damas la fruta cortar.
Algo se le antoja.
Ya se demuestra, salidlas a ver,
vengan las damas la fruta coger.
Algo se le antoja.

11.1.2. Formas italianas

- ***Canción***

La canción petrarquista o italiana está compuesta de estancias. La *estancia* es una estrofa formada por un número variable de endecasílabos y heptasílabos —no menos de nueve ni más de veinte, normalmente sin orden predeterminado en su distribución, y rimados en consonante—. Aunque no es obligatorio, es frecuente que la estancia se ajuste al siguiente esquema: una *fronte*, o *capo*, formada por dos *pies*, normalmente de tres versos, unidos por la rima; un *eslabón, volta, chiave* o *llave*, generalmente un heptasílabo que rima con el último verso de la *fronte*, pero que pertenece sintácticamente a la *sirima*; una *sirima* o *coda*, con rimas independientes de la *fronte*, en la que se incluye el *eslabón* y normalmente dos o tres pareados. Hay quien aplica el nombre de *coda* exclusivamente a los dos o tres versos —muchas veces un pareado— con que termina la *sirima*. La *Égloga I* de Garcilaso de la Vega empieza con la siguiente estancia:

fronte	*tornata*	El dulce lamentar de dos pastores,
	vuelta	Salicio juntamente y Nemoroso,
	o *pie 1.º*	he de cantar, sus quejas imitando;
	revuelta	cuyas ovejas al cantar sabroso
	o *pie 2.º*	estaban muy atentas, los amores,
		de pacer olvidadas, escuchando.

sirima	*eslabón*	Tú, que ganaste obrando un nombre en todo el mundo, y un grado sin segundo, agora estés atento solo y dado al ínclito gobierno del estado
	coda	albano; agora vuelto a la otra parte, resplandeciente, armado, representando en tierra el fiero Marte.

La canción se compone de un número indeterminado de estancias —tres como mínimo— y acaba en un fragmento de estancia, que normalmente tiene el primer verso suelto, llamado *remate, envío* o *commiato*. La estructura de todas las estancias es la misma —igual distribución de rimas consonantes, y de versos de once y de siete sílabas—, y en el *remate* el poeta suele dirigirse a la canción.

Con un manso rüido
de agua corriente y clara,
cerca el Danubio una isla, que pudiera
ser lugar escogido
para que descansara
quien como yo estó agora, no estuviera:
do siempre primavera
parece en la verdura
sembrada de las flores;
hacen los ruiseñores
renovar el placer o la tristura
con sus blandas querellas,
que nunca día ni noche cesan dellas.
[.....]

Danubio, río divino,
que por fieras naciones
vas con tus claras ondas discurriendo,
pues no hay otro camino
por donde mis razones
vayan fuera de aquí sino corriendo
por tus aguas y siendo
en ellas anegadas;

si en tierra tan ajena
en la desierta arena
fueren de alguno acaso en fin halladas,
entiérrelas, siquiera,
porque su error se acabe en tu ribera.

Aunque en el agua mueras,
Canción, no has de quejarte;
que yo he mirado bien lo que te toca.
Menos vida tuvieras
si hubiera de igualarte
con otras que se me han muerto en la boca.
Quién tiene culpa en esto,
allá lo entenderás de mí muy presto.

En el ejemplo se reproducen la primera y la quinta estancia, así como el remate, de la *Canción Tercera* de Garcilaso. Mientras las dos estancias tienen la misma estructura, el remate reproduce el esquema de los seis primeros y dos últimos versos de la estancia.

La canción a la italiana es una de las formas líricas por excelencia de la poesía culta del Siglo de Oro, y suele tratar del amor o de la expresión de otros sentimientos, como los elegíacos y bucólicos. Parece apropiada también para asuntos heroicos, ya que se considera una forma noble y elevada de poesía. La canción tiene distinto carácter según predominen los endecasílabos o los heptasílabos. Así, frente al tono grave que le imprime la abundancia de endecasílabos, el predominio de heptasílabos le proporciona un aire ligero, más apropiado para el tratamiento de temas en un ambiente elegíaco o bucólico.

- ***Sextina***

La sextina es un poema de treinta y nueve endecasílabos, dividido en seis estrofas de seis versos y un *remate* de tres. Los versos de cada una de las estrofas no riman entre sí, pero todos los versos repiten la misma palabra final (*palabra-rima*) de los versos de las otras estrofas en un orden distinto. El orden de la segunda estrofa se ajusta a la siguiente regla: se empieza repitiendo al final del primer verso la palabra final del último verso de la estrofa anterior, y al final de los versos siguientes se van alternando en orden las palabras finales de los versos iniciales y finales de la primera estrofa: primero, quinto, segundo, cuarto y tercero. Las

siguientes estrofas siguen esta regla también. Según esto, la disposición de la rima obedecería al siguiente esquema:

Estrofa	1	2	3	4	5	6
	A	F	C	E	D	B
	B	A	F	C	E	D
	C	E	D	B	A	F
	D	B	A	F	C	E
	E	D	B	A	F	C
	F	C	E	D	B	A

El *remate* utiliza las seis palabras finales; cada uno de los tres versos incluye una en el interior y otra al final.

Como ejemplo, se reproduce la primera sextina de Fernando de Herrera:

Un verde lauro, en mi dichoso tiempo,
solía darme sombra, y con sus hojas
mi frente coronaba junto a Betis:
entonces yo en su gloria alzaba el canto,
y resonaba como el blanco cisne,
la soledad testigo fue, y el bosque.

Después que al bien me dio principio el bosque,
y en la sombra gocé del dulce tiempo,
y canté como cuando muere el cisne,
el lauro me negó sus verdes hojas;
y en triste se trocó el alegre canto,
y se admiró de mi lamento Betis.

Yo busco el lauro junto al grande Betis,
y está cerrrado en el espeso bosque,
do apena llega el lastimoso canto
que le ofrecí el pasado alegre tiempo;
mas él huye de darme más sus hojas,
y yo me quejo como suele el cisne.

Jamás cantó tan triste el dulce cisne
en el sonante sulco del gran Betis,
como yo por el lauro y verdes hojas,
que me impiden tratar el duro bosque;
y con memoria del süave tiempo,
resuena todo en lástimas mi canto.

Ya no sonaré yo el felice canto
que puso envidia en Betis el gran cisne;
pues es contrario a mi esperanza el tiempo,
tristeza oirá y lágrimas ya Betis,
y al cielo moveré contra aquel bosque
que del lauro defiéndeme las hojas.
Pues ya no me corono de las hojas,
enmudezca de hoy más el tierno canto;
así vea desnudo al triste bosque,
y llore mi dolor el blanco cisne,
que tiende el lecho en el soberbio Betis:
pues el lauro me falta, y deja el tiempo.
Entristéceme el tiempo, el lauro, y hojas,
el canto no me agrada, el blanco cisne
lamente en Betis, y arda en fuego el bosque.

La sextina es una forma propia de la poesía culta, y generalmente trata temas amorosos. Esta combinación tan artificiosa —la *canzone sestina* o *sestina lirica* de la métrica italiana— fue inventada por el trovador provenzal Arnaut Daniel, es introducida en la poesía italiana por Dante, y fue cultivada por Petrarca; por ejemplo, en su canción XXII «A qualunque animale alberga in terra»[188].

- ***Soneto***

El soneto es un poema formado por catorce versos de arte mayor —endecasílabos, en su forma clásica— con rima consonante. Los ocho primeros versos

[188] José Romeu (1975) estudia y comenta una traducción de esta sextina publicada en Barcelona a mediados del siglo XVI, y proporciona datos sobre la teoría y la historia de esta forma en el Siglo de Oro. Para algunos aspectos de la sextina, especialmente su función en la novela pastoril, véase el trabajo de Antonio Prieto «La sextina provenzal en la estructura narrativa» (1976: 105-137). María Hernández Esteban (1987) traza una poética de la sextina en Dante, Petrarca y Fernando de Herrera. Para el uso cervantino de la canción y la sextina, véase J. Domínguez Caparró (2002: 129-135).

En cuanto a su valoración general, dice Martín de Riquer (1950: 73-74) que «puede llegar a adquirir un tono obsesionante y fantasioso al presentar ante el lector las mismas palabras y las mismas ideas bajo aspectos sucesivos y diversos, ondeando y serpenteando a lo largo de treinta y nueve versos. En el cultivo de la sextina solo puede salir airoso un gran poeta, que sepa imponer su pensamiento a técnica tan rígida y tan artificiosa». En la poesía contemporánea española no ha faltado quien ensaye la sextina. Así lo hacen, por ejemplo, Jaime Gil de Biedma («Apología y petición») o Antonio Carvajal (en *Silvestra de sextinas*, 1992). A. Carvajal ensaya también con estrofas de otro número de versos y repetición de las palabras en la rima según el modelo de la sextina. Para la historia y usos modernos de la sextina, con ejemplos de literaturas europeas, traducidos al francés, véase P. Lartigue (1994). Sobre el uso de la sextina en la poesía española contemporánea, véase Cenizo (2007). M. Torres (1998-99) trae consideraciones generales sobre la poética de la sextina.

tienen dos rimas consonantes distintas, normalmente distribuidas de la siguiente forma: A B B A A B B A. Son posibles otras distribuciones de la rima, especialmente la que obedece al esquema A B A B A B A B. Los seis últimos versos tienen dos o tres rimas consonantes, distintas de las de los ocho primeros, y su distribución es muy variada, con tal de que no haya más de dos versos seguidos con la misma rima[189]. Como ejemplo, léase el muy conocido soneto 23 de Garcilaso de la Vega:

En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
enciende al corazón y lo refrena;
y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto,
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:
coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.
Marchitará la rosa el tiempo helado,
todo lo mudará la edad ligera,
por no hacer mudanza en su costumbre.

Aunque la forma clásica del soneto exige el endecasílabo, el Modernismo introdujo versos de otras medidas en el soneto, especialmente el alejandrino[190]. Léase el de Rubén Darío titulado «En las constelaciones» (1908), que presenta además la particularidad de disponer como cruzadas las rimas de los cuartetos:

En las constelaciones Pitágoras leía,
yo en las constelaciones pitagóricas leo:
pero se han confundido dentro del alma mía
el alma de Pitágoras con el alma de Orfeo.
Sé que soy, desde el tiempo del Paraíso, reo;
sé que he robado el fuego y robé la armonía;

[189] Juan Díaz Rengifo (1606: 49) divide el soneto en *pies* —los versos de los dos cuartetos— y *vueltas* —cada uno de los dos tercetos—.

[190] Sonetos dodecasílabos se leen también en *Azul*, de Rubén Darío, como los dedicados a Walt Whitman y a Salvador Díaz Mirón («Medallones», III y IV, respectivamente).

que es abismo mi alma y huracán mi deseo;
que sorbo el infinito y quiero todavía...
Pero ¿qué voy a hacer, si estoy atado al potro
en que, ganado el premio, siempre quiero ser otro
y en que, dos en mí mismo, triunfa uno de los dos?
En la arena me enseña la tortuga de oro
hacia dónde conduce de las musas el coro
y en dónde triunfa augusta la voluntad de Dios.

Otra clase muy conocida es la del *soneto con estrambote*. Su peculiaridad consiste en añadir uno o más grupos de tres versos con la siguiente forma: un heptasílabo que rima con el decimocuarto verso, y dos endecasílabos pareados. La popularidad de este tipo de soneto se debe, sin duda, al muy famoso de Cervantes titulado «Al túmulo de Felipe II en Sevilla», que se reproduce en el ejemplo, y cuyo tono burlesco y satírico se asocia al soneto con estrambote como una de sus características.

«¡Voto a Dios, que me espanta esta grandeza
y que diera un doblón por describilla!;
porque ¿a quién no suspende y maravilla
esta máquina insigne, esta braveza?
¡Por Jesucristo vivo! Cada pieza
vale más que un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, ¡oh, gran Sevilla!,
Roma triunfante en ánimo y riqueza!
Apostaré que la ánima del muerto,
por gozar este sitio, hoy ha dejado
el cielo, de que goza eternamente.»
Esto oyó un valentón y dijo: «Es cierto
lo que dice voacé, seor soldado,
y quien dijere lo contrario, miente.»
Y luego, encontinente,
caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuese, y no hubo nada.

Se han escrito también sonetos en versos de arte menor, y entonces se llaman *sonetillos*. En versos octosílabos está el siguiente de Rubén Darío, titulado «Toisón»:

Yo soy un semi-centauro,
de semblante avieso y duro,

que remedo a Minotauro
y me copio de Epicuro.
A mi frente agobia un lauro
que predice mi futuro,
y en la vida soy un Tauro
que derriba fuerte muro.
Yo le canto a Proserpina,
la que quema corazones
en su cálida piscina.
Soy Satán y soy un Cristo
que agonizo entre ladrones...
¡No comprendo dónde existo!

El soneto debe tener unidad temática y un desarrollo completo. El tema, en la forma clásica del soneto, debe desarrollarse en los cuartetos, y el desenlace —una reflexión o una consecuencia de lo planteado en los cuartetos— debe llegar con los tercetos. De ahí el carácter de ejercicio técnico que suele emparentar al soneto con el epigrama o el madrigal, en cuanto que todas estas formas desarrollan un pensamiento breve de una manera completa[191]. Es sin duda el soneto una de las formas poéticas más usadas en la poesía española, desde su plena aclimatación por Garcilaso hasta hoy[192].

[191] Para la organización sintáctica del soneto como una característica del género, a partir del análisis de los de Petrarca, véase Elias L. Rivers (1963). Véase también F. Dalle Pezze (2002). Para la estilística del soneto en Quevedo, puede verse G. Tavani (1992). Las formas del soneto de Borges —tanto el italiano como el inglés (isabelino, shakesperiano) de siete rimas en tres cuartetos y un pareado final— son estudiadas por J. M.ª Micó (2008: 199-218).

[192] Para los intentos anteriores del Marqués de Santillana (siglo XV), véase Rafael Lapesa (1957a: 179-202). Derek C. Carr (1978) establece que los sonetos de Santillana están influidos por tres tradiciones: la italiana, la franco-provenzal y la del arte mayor. Véanse también M. J. Duffell (1987), P. Lorenzo (1989). En la poesía contemporánea, el esquema del soneto se presenta en composiciones del mismo sin rima, arromanzado, con rima asonante, o con disposiciones originales de la rima. Para la forma polimétrica y sin rima de *Cien sonetos de amor* (1959), de Pablo Neruda, véase A. D'Agostino (1986). B. Gicovate (1992) traza una historia del soneto como género poético y como forma métrica en España y en América, desde el siglo XV al XX. En la selección de Marcela López Hernández (1998) se encontrará una rica muestra de unas ochenta variantes del soneto (visual, polimétrico, de trece sílabas, de versos blancos...). En J. Esteban (2000) se puede leer una selección del género del soneto que trata del soneto. Pietro G. Beltrami (2003) pasa revista a las formas y a los estudios recientes sobre el soneto italiano. André Ughetto (2005) hace una presentación general de la forma y la historia del soneto en las principales literaturas europeas, con una antología.

11.2. SERIES NO ESTRÓFICAS

Hay formas de composición métricas que no tienen una estructura cerrada (como las estudiadas en el apartado anterior), ni son divisibles en estrofas. También aquí se pueden distinguir dos grupos: el tradicional y el italianizante. En el primero entran la *tirada* o *serie épica juglaresca* y el *romance*; en el segundo, la *silva* y los *versos sueltos*.

11.2.1. Formas tradicionales

- ***Serie épica***

La serie épica es un conjunto de un número indefinido de versos, de medida fluctuante y con la misma asonancia. El cambio de rima asonante indica el paso de una serie a otra. Es la forma de organización de los cantares de gesta castellanos de la Edad Media. En el ejemplo se reproducen dos series del *Poema de Mio Cid* (vv. 1287-1301):

En estas nuevas todos se alegrando,
de part de orient vino un coronado,
el obispo don Ierónimo so nombre es llamado,
bien entendido es de letras e mucho acordado,
de pie e de cavallo mucho era arreziado.
Las provezas de Mio Çid andávalas demandando,
sospirando el obispo ques' viesse con moros en el campo,
que sis' fartás lidiando e firiendo con sus manos
a los días del sieglo non le llorassen christianos.
Quando lo oyó Mio Çid, de aquesto fue pagado:
«¡Oíd, Minaya Álbar Fáñez, por Aquel que está en alto!
«Quando Dios prestar nos quiere, nos bien ge lo gradescamos,
«en tierras de Valencia fer quiero obispado
«e dárgelo a este buen christiano;
«vos, quando ides a Castiella, levaredes buenos mandados».
Plogo a Álbar Fáñez de lo que dixo don Rodrigo;
a este don Ierónimo yal' otorgan por obispo,
diéronle en Valençia ó bien puede estar rrico.
¡Dios, qué alegre era todo christianismo
que en tierras de Valençia señor avié obispo!
Alegre fue Minaya e spidiós' e vinos'.

La serie no es una estrofa cuya estructura se repita en el poema, sino que podría relacionarse con bloques de contenido, de la misma forma que la estrofa se relaciona con el párrafo sintáctico[193].

- ***Romance***

El romance es un poema formado por una serie de octosílabos —indeterminada en cuanto al número de versos—, con rima asonante entre todos los versos pares, y con los versos impares sueltos. El verso largo de los romances viejos —fluctuante sobre la base de dos hemistiquios octosílabos— se regulariza en el siglo XVI, y se incorpora como forma muy usada en la poesía culta también[194]. En *Campos de Castilla*, de Antonio Machado, se lee el siguiente romance:

Soñé que tú me llevabas
por una blanca vereda,
en medio del campo verde,
hacia el azul de las sierras,
hacia los montes azules,
una mañana serena.
Sentí tu mano en la mía,
tu mano de compañera,
tu voz de niña en mi oído
como una campana nueva,
como una campana virgen
de un alba de primavera.
¡Eran tu voz y tu mano,
en sueños, tan verdaderas!...
Vive, esperanza, ¡quién sabe
lo que se traga la tierra!

[193] Según Rudolf Baehr (1962: 205), el número de series y extensión de las mismas están en relación con el contenido poético. Si la situación es muy movida y dramática, la serie es más corta que si se trata de una descripción o una narración. El cambio de la rima asonante —y, por tanto, el cambio de la serie— se produce: antes y después de oraciones directas; en el interior de oraciones directas, si cambia la persona que habla; cuando cambia el carácter del relato o el lugar de la descripción. Hay, pues, una relación entre serie y contenido.

[194] Para la métrica de los primeros romances, véase Daniel Devoto (1979); y para el romance en sus manifestaciones cultas del siglo XVII, Antonio Alatorre (1977; 2007: 11-191). Véase J. Domínguez Caparrós (2002: 101-110) para el uso cervantino del romance. Para la mezcla de rima consonante y asonante en el romancero viejo y en los primeros romances cultos frente a la adopción de la rima asonante exclusivamente en el romancero nuevo, véanse D. Saunal (1967) y John Gornall (1995).

El romance puede estar dividido por el sentido en grupos de cuatro versos, cuartetas, e intercalar estribillos o canciones —en versos octosílabos o de otra clase—, como ilustra el siguiente romance de Lope de Vega:

Llenos de lágrimas tristes
tiene Belardo los ojos
porque le muestra Belisa
graves los suyos hermosos.
Celos mortales han sido
la causa injusta de todo,
y porque lo aprenda, dice
con lágrimas y sollozos:
«El cielo me condene a eterno lloro
si no aborrezco a Filis y te adoro».
Mal haya el fingido amigo,
lisonjero y mentiroso,
que juzgó mi voluntad
por la voz del vulgo loco;
y a mí, necio, que dejé
por el viejo lodo el oro
y por lo que es propio mío
lo que siempre fue de todos.
El cielo…
Mis enemigos me venzan
en pleitos más peligrosos
y mi amigo más querido
me levante testimonio,
jure falso contra mí,
y el jüez más riguroso
de mis enemigos sea
del lado parcial devoto.
El cielo…
Y jamás del claro Tajo
vuelva a ver la orilla y soto
ni a ver enramar sus vides
por los brazos de los olmos;
enviuden las tortolillas
viendo que gozas a otro;

jamás tenga paz contigo
y siempre guerra con todos.
El cielo…
Cubra el cielo castellano
los más encumbrados sotos
porque el ganado no pazca
y muerto lo coma el lobo.
Llévese el viento mi choza,
el agua falte a mis pozos,
el fuego abrase mi parva,
la tierra me trague solo.
El cielo…

Desde el punto de vista estilístico, se diferencian dos tipos fundamentales de romance: el narrativo y el lírico. Antonio Machado (1988: 1368) destaca estos dos aspectos cuando ve en el romance —«que canta y cuenta»— «una creación más o menos consciente de nuestra musa que aparece como molde adecuado al sentimiento de la historia y que, más tarde, será el mejor molde de la lírica, de la historia emotiva de cada poeta».

Otro gran romancista de la poesía moderna española, Federico García Lorca, al comentar su *Romancero gitano*, destaca su esfuerzo por conseguir la conjunción del aspecto narrativo y el lírico:

> El romance típico había sido siempre una narración y era lo narrativo lo que daba encanto a su fisonomía porque cuando se hacía lírico, sin eco de anécdota se convertía en canción. Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdieran ninguna calidad y este esfuerzo se ve conseguido en algunos poemas del Romancero como el llamado *Romance sonámbulo*, donde hay una gran sensación de anécdota, un agudo ambiente dramático y nadie sabe lo que pasa ni aun yo, porque el misterio poético es también misterio para el poeta que lo comunica, pero que muchas veces lo ignora (1980: 52).

Léase un fragmento del famoso «Romance sonámbulo»:

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura,

ella sueña en su baranda
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.

El romance en versos de siete sílabas se llama *endecha*, y encontramos un ejemplo en los siguientes versos de Rubén Darío, de su poema «Pensamiento de Otoño» (en *Azul*):

Huye el año a su término
como arroyo que pasa,
llevando del Poniente
luz fugitiva y pálida.
Y así como el del pájaro
que triste tiende el ala,
el vuelo del recuerdo
que al espacio se lanza
languidece en lo inmenso
del azul por do vaga.
Huye el año a su término
como arroyo que pasa.

El romance en versos de once sílabas se llama *romance heroico*, como en el poema «Vésper», en *El Canto errante*, de Rubén Darío:

Quietud, quietud... Ya la ciudad de oro
ha entrado en el misterio de la tarde.
La catedral es un gran relicario.
La bahía unifica sus cristales
en un azul de arcaicas mayúsculas
de los antifonarios y misales.
Las barcas pescadoras estilizan
el blancor de sus velas triangulares
y como un eco que dijera: «Ulises»,
junta alientos de flores y de sales.

Si el romance está en versos de menos de siete sílabas, se llama *romancillo*. Un ejemplo de romancillo se encuentra en *Rimas*, de Rubén Darío, y de él copiamos un fragmento del principio:

Una noche
tuve un sueño.
Luna opaca,
cielo negro,
yo en un triste
cementerio
con la sombra
y el silencio.
En sudarios
medio envueltos,
descarnados
esqueletos,
muy afables
y contentos,
mi visita
recibieron.

11.2.2. Formas italianas

- ***Silva***

La *silva* es un poema formado por la combinación asimétrica de endecasílabos, o de endecasílabos y heptasílabos, con rima consonante libremente dispuesta, y con la posibilidad de dejar algunos versos sueltos[195].

Como ejemplo, léase la siguiente silva de Francisco de Quevedo «A una fuente»:

¡Qué alegre que recibes
con toda tu corriente

[195] Muy raramente se han empleado en la silva solamente versos de arte menor, como hace Esteban Manuel de Villegas en la silva heptasílaba de su cantilena VII, «De un pajarillo»; y Góngora en la silva octosilábica, con quebrados de cuatro sílabas, en su diálogo pastoril «Al nacimiento de Nuestro Señor». En el Romanticismo, en el Modernismo y en la poesía contemporánea, hay ejemplos de silva octosílaba (T. Navarro Tomás, 1956: 270, 365, 415, 479).

al Sol, en cuya luz bulles y vives,
hija de antiguo bosque, sacra fuente!
¡Ay, cómo de sus rubios rayos fías
tu secreto caudal, tus aguas frías!
Blasonas confiada en el verano,
y haces bravata al invierno cano;
no le maltrates, porque en tal camino
ha de volver, aunque se va enojado;
y mira que tu nuevo Sol dorado
también se ha de volver como se vino.
De paso va por ti la Primavera
y el invierno; ley es de la alta esfera:
huéspedes son, no son habitadores
en ti los meses que revuelve el cielo.
Seca con el calor amas el hielo,
y presa con el hielo, los calores;
confieso que su lumbre te desata
de cárcel transparente,
que es cristal suelto, y pareció de plata;
pero temo que, ardiente,
viene más a beberte que a librarte;
y más debes quejarte
del que empobrece tu corriente clara,
que no del hielo que, piadoso, viendo
que te fatigas de ir siempre corriendo,
porque descanses, te congela y para.

La característica de la silva es que es imposible su división en estrofas simétricas, y que puede llevar versos sin rima[196]. Compárese la proximidad de las rimas

[196] La llamada *silva de consonantes* (Navarro Tomás, 1956: 254), sin embargo, se ajusta al esquema de pareados o tercetos, como la sucesión de heptasílabos y endecasílabos pareados, al principio de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca:

Hipogrifo violento,
que corriste parejas con el viento,
¿dónde rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama
y bruto sin instinto
natural, al confuso laberinto
de esas desnudas peñas
te desbocas, te arrastras y despeñas?

en la silva de Quevedo que acaba de leerse —muchos pareados y nunca más de dos versos entre dos que riman— con la mayor variedad en la organización de la rima en la silva de Góngora, como puede apreciarse en los primeros de los 1091 versos de la *Soledad Primera* (1613) que se citan a continuación:

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
(media luna las armas de su frente,
y el Sol todo los rayos de su pelo)
    luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pace estrellas,
cuando el que ministrar podia la copa
a Júpiter mejor que el garzón de Ida,
náufrago y desdeñado sobre ausente,
lagrimosas de amor dulces querellas
    da al mar; que condolido,
    fue a las ondas, fue al viento
    el mísero gemido
segundo de Arïón dulce instrumento.
Del siempre en la montaña opuesto pino
    al enemigo noto
    piadoso miembro roto,
breve tabla, delfín no fue pequeño
al inconsiderado peregrino
que a una Libia de ondas su camino
fió, y su vida a un leño.

Con el Modernismo se introducen algunas modificaciones en la silva. Una de estas es el empleo de la rima asonante, según el esquema del romance, en todos los versos pares (*silva arromanzada*), como ilustra la composición de Rubén Darío «En la muerte de Rafael Núñez» (1894), que se copia a continuación:

El pensador llegó a la barca negra;
y le vieron hundirse

Para la silva en el Siglo de Oro, véanse E. Asensio (1983), Elias L. Rivers (1988), A. Alatorre (1988), A. Egido (1989), y los trabajos presentados al «I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro», *La silva* (Sevilla, Córdoba, noviembre 1990), publicados en edición dirigida por Begoña López Bueno (1991). I. Paraíso (1990) hace una presentación de conjunto y dibuja el panorama de la silva en el modernismo.

en las brumas del lago del Misterio
los ojos de los cisnes.
Su manto de poeta
reconocieron los ilustres lises
y el laurel y la espina entremezclados
sobre la frente triste.
A lo lejos alzábanse los muros
de la ciudad teológica, en que vive
la sempiterna Paz. La negra barca
llegó a la ansiada costa, y el sublime
espíritu gozó la suma gracia;
y ¡oh Montaigne! Núñez vio la cruz erguirse,
y halló al pie de la sacra Vencedora
el helado cadáver de la Esfinge.

En la llamada *silva modernista*, junto a endecasílabos y heptasílabos, se emplean alejandrinos —compuestos de dos hemistiquios heptasílabos— y otros versos de número impar de sílabas métricas —trisílabos, pentasílabos o eneasílabos—. Como ejemplo, léase el poema «Marina» (1898), incluido en la sección «Las ánforas de Epicuro», de *Prosas profanas y otros poemas* (edición de 1901), de Rubén Darío:

Como al fletar mi barca con destino a Citeres
saludara a las olas, contestaron las olas
con un saludo alegre de voces de mujeres.
Y los faros celestes prendían sus farolas,
mientras temblaba el suave crepúsculo violeta.
«Adiós —dije—, países que me fuisteis esquivos;
adiós, peñascos enemigos del poeta;
adiós, costas en donde se secaron las viñas,
y cayeron los Términos en los bosques de olivos.
Parto para una tierra de rosas y de niñas,
para una isla melodiosa
donde más de una musa me ofrecerá una rosa».
Mi barca era la misma que condujo a Gautier
y que Verlaine un día para Chipre fletó,
y provenía de
el divino astillero del divino Watteau.
Y era un celeste mar de ensueño,

y la luna empezaba en su rueca de oro
a hilar los mil hilos de su manto sedeño.
Saludaba mi paso de las brisas el coro
y a dos carrillos daba redondez a las velas.
En mi alma cantaban celestes Filomelas,
cuando oí que en la playa sonaba como un grito.
Volví la vista y vi que era una ilusión
que dejara olvidada mi antiguo corazón.
Entonces, fijo del azur en lo infinito,
para olvidar del todo las amarguras viejas,
como Ulises un día, me tapé las orejas.
Y les dije a las brisas: «Soplad, soplad más fuerte;
soplad hacia las costas de la isla de la Vida».
Y en la playa quedaba desolada y perdida
una ilusión que aullaba como un perro a la Muerte.

Se amplía también la base de la silva octosílaba a otros versos de número par de sílabas —hexasílabo, decasílabo, dodecasílabo y hexadecasílabo compuesto de dos octosílabos— como en el ejemplo de silva par de Rubén Darío, en su poema «Desde la Pampa» (1898) (en *El canto errante*), de cuyos 57 versos se reproducen los primeros:

¡Yo os saludo desde el fondo de la Pampa! ¡Yo os saludo
bajo el gran sol argentino
que como un glorioso escudo
cincelado en oro fino
sobre el palio azul del viento,
se destaca en el divino
firmamento!
Os saludo desde el campo lleno de hojas y de luces
cuya verde maravilla cruzan potros y avestruces,
o la enorme vaca roja,
o el rebaño gris, que a un tiempo luz y hoja
busca y muerde,
en el mágico ondular
que simula el fresco y verde
trebolar.

- ***Versos sueltos***

Una clase de silva es el llamado *verso suelto, libre* o *blanco*, cuando, en la serie de versos del poema, ninguno lleva rima. Aunque en el Siglo de Oro Francisco de la Torre ensayó el heptasílabo sin rima[197], la forma más frecuente del verso suelto es la serie de endecasílabos solos o con algún heptasílabo. El modelo de esta forma es italiano, y es introducida por Garcilaso en su «Epístola a Boscán», de la que se reproduce el principio como ejemplo:

> Señor Boscán, quien tanto gusto tiene
> de daros cuenta de los pensamientos
> hasta en las cosas que no tienen nombre,
> no le podrá con vos faltar materia,
> ni será menester buscar estilo
> presto, distinto, de ornamento puro
> tal cual a culta epístola conviene.

Por carecer de rima, se consideró un tipo de verso más cercano del verso latino, y por eso se emplea en traducciones y es aconsejado para asuntos heroicos

---

[197] Véase la *Oda 6* del libro primero de sus *Poesías*, de cuyos 60 versos se reproducen a continuación los primeros:

> Daphnis, estas passiones
> de mi doliente espíritu,
> si no sufren consejo,
> ¿cómo quieres regillas?
> Con este amor solícito
> vinieron juntamente
> assegurados males
> y sospechosos bienes.
> Si la razón preguntas
> destas contrariedades,
> solo alcanço que muero
> de no entendidos daños.

Diego Hurtado de Mendoza (s. XVI) ofrece un curioso ejemplo de ocho octosílabos sueltos en su composición «A la señora doña Guiomar de Melo», que se reproduce a continuación:

> No es Fortuna la que daña,
> mas daña quien le parece,
> porque siempre está en mudanza
> contra quien nunca se muda.
> De estado tan peligroso,
> donde el quejar es consuelo,
> tomo el llorar por remedio,
> porque el callar no se escribe.

de amplio desarrollo. Porque el verso sin rima renuncia a uno de los elementos rítmicos, se hace necesario que esté más trabajado, notándose enseguida todo prosaísmo. De ahí que se tuviera por más difícil que el verso en el que hay rima.

El *verso libre* moderno, perteneciente a la versificación irregular, se presenta también normalmente en serie no estrófica.

11.2.3. Otras formas

La relación de combinaciones métricas no agota la lista de las que se pueden encontrar, aunque sí da las pautas para la identificación de las más importantes formas métricas de la poesía española. Con todo, parece conveniente referirse a clases de poemas cuya inclusión en los tipos anteriores no es fácil[198]. Se trata,

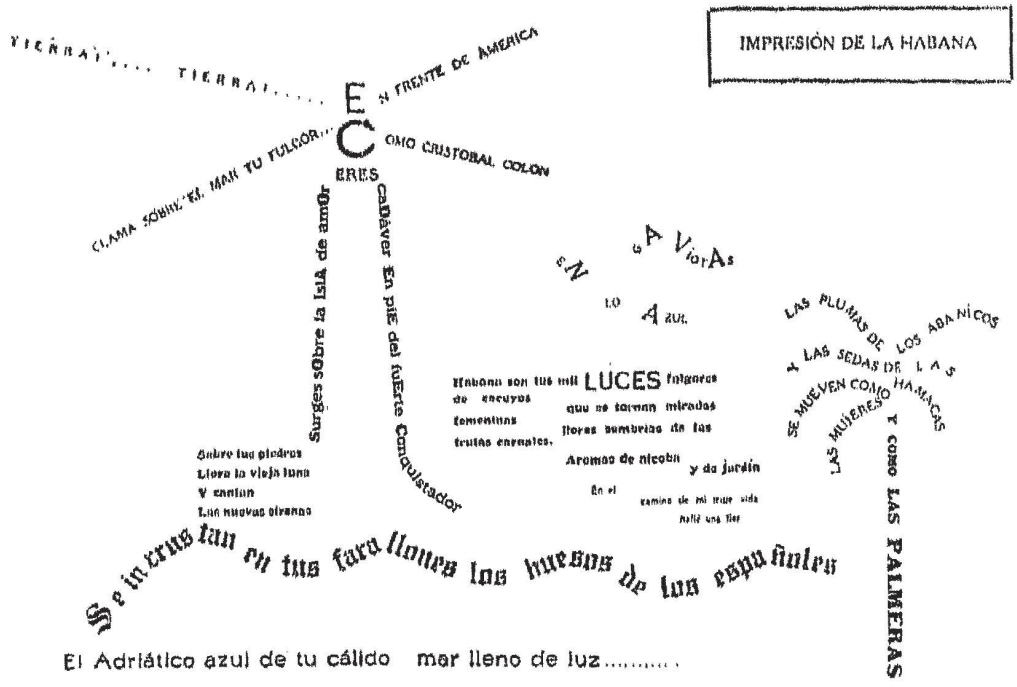

Figura 1

[198] Mucho más cerca del artificio retórico que de la métrica están los *acrósticos*, en que se forma una palabra o una frase con la lectura vertical de algunas letras o sílabas —iniciales, intermedias o finales— de cada uno de sus versos. Los más famosos de la literatura española son los que preceden a *La Celestina*, «El autor, excusándose de su yerro en esta obra que escribió, contra sí arguye y compara», donde con la primera letra de cada uno de los versos se forma la siguiente frase: *El bachiller Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calisto y Melibea y fue nascido en la Puebla de Montalbán.*

sobre todo, de poemas que se construyen desde una evidente intención figurativa, de conjunción entre poesía y pintura.

Junto a los *laberintos* —de que hablan algunos tratados antiguos de métrica (Rengifo, 1606: 93-96), y de los que se puede encontrar una buena colección en latín en los que trae Juan Caramuel (s. XVII), en su *Primus Calamus* (Díez Echarri, 1949: 87-93)—, hay que referirse a los modernos *caligramas*, en que el poema adopta la forma icónica del tema que trata[199]. De José Juan Tablada es el caligrama «Impresión de La Habana» (en su libro *Li-Po y otros poemas*, 1920), que se reproduce en la figura 1.

El tema del espejo —central en el libro *Fórmulas para Cratilo* (Madrid, Visor, 1990), del III Premio de Poesía Loewe, el argentino Bernardo Schiavetta— es tratado de forma que lo gráfico busca representar exactamente el juego de la inversión del reflejo, en el siguiente poema (fig.2).

espejos en espejos reflejados
soʃəɟsə uə soʃəɟsə sopɐʃəɟɐɾ
espejos en espejos reflejados
soʃəɟsə uə soʃəɟsə sopɐʃəɟɐɾ
espejos en espejos reflejados
soʃəɟsə uə soʃəɟsə sopɐʃəɟɐɾ
espejos en espejos reflejados
soʃəɟsə uə soʃəɟsə sopɐʃəɟɐɾ
espejos en espejos reflejados
soʃəɟsə uə soʃəɟsə sopɐʃəɟɐɾ
espejos en espejos reflejados

Figura 2

El poema de Francisco Vighi (1890-1962) titulado «Fuegos artificiales» (1920)[200] incorpora a la poesía elementos gráficos, y la disposición espacial quiere

[199] En el estudio de Rafael de Cózar (1991) se encontrará una historia de las relaciones de poesía e imagen, desde la Grecia clásica, con muestras de estas variadas formas curiosas de poesía. Fundamental es el trabajo de Felipe Muriel Durán (2000). Se encontrarán abundantes datos en Miguel D'Ors (1997, 2006). Entre las notas publicadas por Pablo Moíño (2011) hay ejemplos y comentarios de acrósticos, anagramas, crucigramas, ecos, homofonías, palíndromos, pangramas, etc., con muestras del siglo XVII y de manuscritos del Siglo de Oro. Véanse también F. Rodríguez de la Flor (1997), F. J. Díez de Revenga (1997), R. de Cózar (1997, 2008), J. M. Bonet (2008) y F. Muriel (1997, 2008). Para la práctica de Vicente Huidobro, véase Saúl Yúrkievich (2000).

[200] Este poema puede leerse en la antología de Germán Gullón, *Poesía de la vanguardia española*, Madrid, Taurus, 1981, pág. 189.

obligar a una lectura en orden distinto del habitual y en relación de parecido con la impresión visual de los artificios a que se refiere el tema (fig. 3).

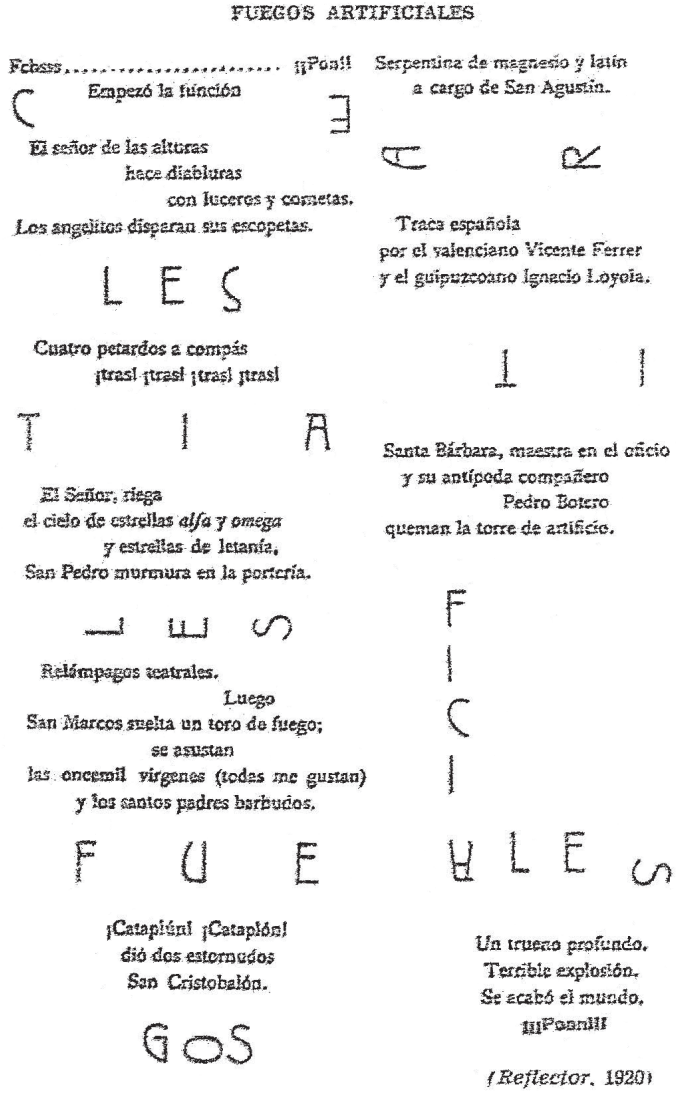

Figura 3

Basten estos ejemplos de la libertad que la poesía busca en la utilización de medios gráficos según sus necesidades expresivas.

BIBLIOGRAFÍA

Adams, Kenneth W. J. (1970): «Juan Ruiz's manipulation on rhyme: some linguistic and stylistic consequences», en G. B. Gybbon-Monypenny (ed.), *Libro de Buen Amor Studies*, Londres, Támesis, 1-28.

— (1972): «The Metrical Irregularity of the *Cantar de Mio Cid*: A Restatement Based on the Evidence of Names, Epithets and some other Aspects of Formulaic Diction», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIX, 109-119.

Aguado, José María (1922-1923): «Tratado de las diversas clases de versos castellanos y de las más frecuentes combinaciones métricas y rítmicas, ilustrado con profusión de ejemplos escogidos», *Boletín de la Real Academia Española de la Lengua*, X, 425-452; XII, 94-116, 246-257.

Agudo, Marta; Jiménez Arribas, Carlos (2005) (eds.): *Campo abierto. Antología del poema en prosa en España (1990-2005)*, Barcelona, DVD Ediciones.

Aguiar e Silva, Vítor Manuel de (1980): *Competencia lingüística y competencia literaria*, versión española de María Teresa Echenique, Madrid, Gredos.

Aicart, Agustín (1829): *Diccionario de la rima o consonantes precedido de los elementos de poética y arte de la poesía española*, Barcelona, Viuda e hijos de D. Antonio Brusi (facsímil Valencia, Librerías París-Valencia, 1995).

Alarcos Llorach, Emilio (1966): *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya, 1973, 2.ª ed.

— (1967): «Secuencia sintáctica y secuencia rítmica», en *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Ediciones Júcar, 1976, 237-242.

Alatorre, Antonio (1977): «Avatares barrocos del romance. (De Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVI, 341-459.

— (1988): «Quevedo: de la 'silva' al 'ovillejo'», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 19-31.

— (1990): «Perduración del *ovillejo cervantino*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 643-674.

— (2001): «Avatares del verso alejandrino», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIX, 2, 363-407.

— (2007): *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México, El Colegio de México.

Almela Pérez, Ramón (1981): «Formas de encabalgamiento en Pedro Salinas», *Revista de Literatura*, 85, 155-165.

Alonso, Amado (1965): *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 3.ª ed.
Alonso, Dámaso (1935): *La lengua poética de Góngora. Parte Primera*, en *Obras Completas, V*, Madrid, Gredos, 1978, 9-238.
— (1971): *Poesía Española*, Madrid, Gredos, 5.ª ed., reimpresión.
— (1973): «Elogio del endecasílabo», en *Obras Completas, II*, Madrid, Gredos, 539-542.
— (1974): *Vida y obra de Medrano, I*, en *Obras Completas, III*, Madrid, Gredos, 137-453.
— (1975): *Poetas españoles contemporáneos*, en *Obras Completas, IV*, Madrid, Gredos, 505-905.
— (1978): *Estudios y ensayos gongorinos*, en *Obras Completas, V*, Madrid, Gredos, 241-782.
— (1984): *Góngora y el «Polifemo»*, en *Obras Completas, VII*, Madrid, Gredos, 13-837.
— (1985): *Gil Vicente: Tragicomedia de Don Duardos*, en *Obras Completas, VIII*, Madrid, Gredos, 275-479.
Alonso Schökel, Luis (1959): *Estética y estilística del ritmo poético*, Barcelona, J. Flors.
— (1995): *El estilo literario, arte y artesanía*, Bilbao, Ega-Mensajero.
Alvar, Carlos (1980): Reseña de Gonzalo de Berceo, *El Libro de Alixandre*, reconstrucción crítica de Dana Arthur Nelson (Madrid, Gredos, 1979), *Revista de Filología Española*, LX (1978-1980), 359-362.
Alvar, Manuel (1965): *Libro de la infancia y muerte de Jesús*, edición y estudios, Madrid, CSIC.
— (1989): «Valor fonético de las rimas en la *Gaya ciencia* de Pedro Guillén de Segovia», *Anuario Medieval*, I, 10-33.
Amorim de Carvalho (1941): *Tratado de versificaçâo portuguesa*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1981, 4.ª ed.
— (1987): *Teoria geral da versificaçâo*, Lisboa, Editorial Império, 2 vols.
Antonelli, Roberto (1999): «'Rimique' et poésie», en Billy, Dominique (ed.) 1999, 1-14.
Aquien, Michèle (1990): *La versification*, París, PUF.
Arean, C. A. (1956): «Creación de combinaciones métricas en *Follas novas*», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XI, 95-116.
Aristóteles (1974): *Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
Arjona, J. H. (1955): «Defective rhymes and rhyming techniques in Lope de Vega's autograph comedias», *Hispanic Review*, XXIII, 109-128.
— (1956): «False Andalusian rhymes in Lope de Vega and their bearing on the autorship of doubtful comedias», *Hispanic Review*, XXIV, 290-305.
Aroui, Jean-Louis (2005): «Rime et richesse des rimes en versification française classique», en Michel Murat, Jacqueline Dangel (eds.), 2005: 179-218.
Asensio, Eugenio (1983): «Un Quevedo incógnito. Las *Silvas*», *Edad de Oro*, II, 13-48.
Aullón de Haro, Pedro (1979): «Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española», *Analecta Malacitana*, II, 1, 109-136.

Aullón de Haro, Pedro (1985) *El jaiku en España*, Madrid, Playor.

Baehr, Rudolf (1962): *Manual de versificación española*, traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1970.

Balaguer, Joaquín (1946): «Palabras con dos acentos rítmicos», *Thesaurus*, II, 2, 277-288.

— (1954): *Apuntes para una historia prosódica de la métrica castellana*, Madrid, CSIC.

Balbín Lucas, Rafael de (1962): *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1975, 3.ª ed. aumentada.

— (1966): «Sobre la configuración estrófica de la rima castellana», *Revista de Filología Española*, XLVII (1964), 237-246.

— (1967): «Sobre los versos compuestos», en 1962: 366-376.

— (1970): «Sobre rima sonora y rima sorda en castellano», *Revista de Filología Española*, L (1967), 293-298; también en 1962: 385-393.

Baldwin, S. W. (1973): «Irregular versification in the *Libro de Alexandre* and the possibility of *cursus* in old Spanish verse», *Romanische Forschungen*, 85, 298-313.

Baños Vallejo, Fernando (2010): «La fe en la dialefa. A propósito de la composición y la edición de los *Milagros* de Berceo y la cuaderna vía del siglo XIII», en Seláf, L. y otros (eds.), *Formes strophiques simples. Simple Strophic Patterns*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 93-108.

Baquero Goyanes, Mariano (1952): «Elementos rítmicos en la prosa de Azorín», *Clavileño*, 15, 25-32.

— (1984): «Narración y octosílabos en la prosa de Cristóbal Lozano», en *Estudios sobre el Siglo de Oro*. (Homenaje al profesor Francisco Ynduráin), Madrid, Editora Nacional, 45-67.

Bargalló Valls, Josep (1991): *Manual de mètrica i versificació catalanes*, Barcelona, Editorial Empúries.

Barrera, Carlos (1918): «El alejandrino castellano», *Bulletin Hispanique*, XX, 1-26.

Bassagoda, Roger D. (1947): «Del alejandrino al verso libre», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XVI, 58, 65-113.

— (1953): «Las voces agudas en la versificación romántica», *Boletín de Filología* (Montevideo), 7, 539-638.

Bělič, Oldřich (1969): «Sobre el ritmo de los romances españoles», en *Análisis estructural de textos hispánicos*, Madrid, Prensa Española, 1-18.

— (1975): *En busca del verso español*, Praga, Univerzita Karlova.

— (1999): *Verso español y verso europeo*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.

Bello, Andrés (1981): *Principios de la Ortología y Métrica de la lengua castellana y otros escritos*, en *Obras Completas, VI. Estudios Filológicos, I*, Caracas, La Casa de Bello.

Beltrami, Pietro G. (1991): *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino.

Beltrami, Pietro G. (2003): «Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, I, 1, 7-35.

Beltrán Pepió, Vicente (1984): «De zéjeles y *dansas*: orígenes y formación de la estrofa con vuelta», *Revista de Filología Española*, LIV, 239-266.

Benítez Claros, R. (1953): «Metricismos en las *Comedias bárbaras*», *Revista de Literatura*, III, 247-291.

Benot, Eduardo (1892), *Prosodia castellana i versificacción*, Madrid, Juan Muñoz Sánchez, 3 vols.

Billy, Dominique (1999) (ed.): *Métriques du moyen âge et de la Renaissance*, Montréal, L'Harmattan.

— (2005): «De l'assonance chez Verlaine», en Michel Murat, Jacqueline Dangel (eds.), 2005: 351-379.

Blanco, Mercedes (2000): «El otro, el mismo. La rima y los sonetos gemelos en la obra de Borges», en Robin Lefere (ed.), *Borges en Bruselas*, Madrid, Visor, 111-141.

Bobes Naves, M.ª del Carmen (1989): *La semiología*, Madrid, Síntesis.

Bolinger, Dwight (1962): «Secondary Stress in Spanish», *Romance Philology*, 15:3, 273-279.

Bonet, Juan Manuel (2008): «Palabras españolas en libertad», en el catálogo de la exposición *Imagen en el verso. Del Siglo de Oro al siglo XX*, Madrid, Biblioteca Nacional, 37-48.

Bosque, Ignacio; Pérez Fernández, Manuel (1987): *Diccionario inverso de la lengua española*, Madrid, Gredos.

Boti, R. E. (1913): «La Avellaneda como metrificadora», *Cuba Contemporánea*, III, 373-390.

Brower, Robert H. (1972): «Japanese», en W. K. Wimsatt (ed.), 1972: 38-51.

Busquets, Loreto (1989): «Estructuras musicales del *Don Álvaro*», *Revista de Literatura*, 102, 433-461.

Bustos Gisbert, José Manuel (1996): *La introducción del encabalgamiento en la métrica española*, Salamanca, Universidad (microfilm de tesis).

Calero Fernández, M.ª Ángeles (1989): «Sobre entonación y ritmo en las paremias», *Revista Española de Lingüística*, 19 (1), 137-138.

Campa, Hermenegildo de la (1987): *Diccionario inverso del español. Su uso en el aula*, Madrid, Narcea.

Camurati, Mireya (1974): «Un capítulo de versificación modernista. El poema de cláusulas rítmicas», *Bulletin Hispanique*, LXXVI, 286-315.

Canellada, M.ª Josefa (1949): «Notas métricas, I. Sinalefa y compensación entre versos», *Filología*, I, 181-186.

— (1950): «Notas de métrica, II. La cláusula rítmica», *Filología*, II, 189-206.

Canellada, M.ª Josefa, y Madsen, John Kuhlmann (1987): *Pronunciación del español. Lengua hablada y literaria*, Madrid, Castalia.

Cano, Juan (1931): «La importancia relativa del acento y de la sílaba en la versificación española», *The Romanic Review*, XXII, 223-233.

Caramuel, Juan (1665): *Primus Calamus, tomus II, ob oculos exhibens Rhythmicam*, apud Sanctum Angelum della Fratta, ex Typographia Episcopali Satrianiensi; secunda editio, duplo auctior, Campaniae, ex Offinina Episcopali, 1668. (*Primer Cálamo, tomo II, Rítmica*, edición y estudio preliminar de Isabel Paraíso, Valladolid, U. de Valladolid, U. de Murcia, UNED, Junta de Castilla y León, 2007.)

Carballo Calero, Ricardo (1983): «Sobre as innovaçons de Rosalía de Castro na métrica espanhola», *Boletim de Filologia*, XXVIII, 305-316.

Carballo Picazo, Alfredo (1956): *Métrica española*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.

— (1956a): «Situación actual de los estudios de métrica española», *Clavileño*, 37, 8-12; 40, 54-60.

Carilla, Emilio (1949): «El verso esdrújulo en América», *Filología*, I, 165-180.

Carr, Derek C. (1978): «Another Look at the Metrics of Santillana's Sonnets», *Hispanic Review*, 46, 41-53.

Carvallo, Luis Alfonso de (1602): *Cisne de Apolo*, ed. de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1958, 2 vols.

Cascardi, Anthony J. (1982): «Leixa-pren y el *Libro de Buen Amor*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXI, 97-101.

Cavallo, Susana (1988): «Consonancia y disonancia: el vistuosismo prosódico de José Hierro», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXIV, 291-309.

Cejador y Frauca, Julio (1921): *La verdadera poesía castellana. Tomo I*, reimpresión facsímil, Madrid, Arco Libros, 1987.

Cenizo Jiménez, Juan (2007): «Pervivencia de la sextina en la poesía española contemporánea», en M.ª Victoria Utrera Torremocha y Manuel Romero Luque (eds.), *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, Sevilla, Universidad, 291-304.

Chasca, Edmund de (1967): *El arte juglaresco en el «Cantar de Mio Cid»*, Madrid, Gredos.

Chatman, Seymour (1965): *A theory of meter*, The Hague, Mouton.

Ciplijauskaité, Biruté (1989): «Los valores fónicos en la poesía de Unamuno», *Letras de Hoje* (Rio Grande do Sul), 75, 65-78.

Clarke, Dorothy Clotelle (1933): «Sobre la quintilla», *Revista de Filología Española*, XX, 288-295.

— (1939): «Agudos and esdrújulos in italianate verse in the Golden Age», *Publications of the Modern Language Association of America*, LIV, 678-684.

— (1940): «The copla de arte mayor», *Hispanic Review*, VIII, 202-212.

Clarke, Dorothy Clotelle (1941): «El verso esdrújulo antes del Siglo de Oro», *Revista de Filología Hispánica*, III, 272-274.
— (1943): «El esdrújulo en el hemistiquio del arte mayor», *Revista de Filología Hispánica*, V, 263-275.
— (1949): «Remarks on early *Romances* and *Cantares*», *Hispanic Review,* XVII, 83-123.
— (1950): «Displaced rime in early Spanish Cancionero poetry», *Romance Philology*, III, 289-291.
— (1952a): «On Iriarte's versification», *Publications of the Modern Language Association of America*, LXVIII, 411-419.
— (1952b): «Some observations on castilian versification of the neoclassic period», *Hispanic Review*, XX, 223-239.
— (1952c): *A chronological sketch of castilian versification together with a list of its metric terms*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press.
— (1955): «Fortuna del hiato y de la sinalefa en la poesía lírica castellana del siglo XV», *Bulletin Hispanique*, LVII, 129-132.
— (1957): «Nebrija on versification», *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXII, 27-42.
— (1964): *Morphology of Fifteenth Century Castilian Verse*, Pittsburgh, Duquesne University Press.
— (1971): «Espinelas in the *Juyzio hallado y trobado* (c. 1510)», *Romance Notes*, 13, 331-335.
— (1988): «The Prosody of the Hargas», *La Corónica*, 16 (2) [1987-88], 55-75.
Cobos, Alfredo de los (1975): «Notas para el estudio sintagmático del encabalgamiento», en H. Vidal Sephiha (ed.), *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, Paris, Éditions Hispaniques, I, 201-212.
Coester, Alfred (1938): «Influences of the Lyric drama of Metastasio on the Spanish romantic movement», *Hispanic Review*, VI, 10-20.
Cole, A. Thomas (1972): «Classical Greek and Latin», en W. K. Wimsatt (ed.), 1972: 66-88.
Corbacho Cortés, Carolina (1990): «Las correspondencias artísticas en *A la Pintura* de Rafael Alberti», en Varios Autores, *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura*, Cádiz, Universidad, 93-104.
Cornulier, Benoît de (1981): «La rime n'est pas une marque de fin de vers», *Poétique*, 46, 247-256.
— (1982): *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, París, Seuil.
— (1984): «Des vers dans la prose. Une strophe de Bremond-Vaugelas», *Poétique*, 57, 76-80.
— (1985): «Rime 'riche' et fonction de la rime. Le développement de la rime 'riche' chez les romantiques», *Littérature*, 59, 115-125.

Correas, Gonzalo (1626): *Arte de la lengua española castellana*, edición y prólogo de Emilio Alarcos García, Madrid, CSIC, 1954 (RFE, Anejo LVI).

Cózar, Rafael de (1991): *Poesía e imagen*, Sevilla, El Carro de la Nieve.

— (1997): «Raíces de la visualidad literaria: desde Grecia a fines de la Edad Media», *Ínsula*, 603-604, 3-5.

— (2008): «La fusión de las artes. Del barroco a la modernidad», en el catálogo de la exposición *Imagen en el verso. Del Siglo de Oro al siglo XX*, Madrid, Biblioteca Nacional, 17-35.

Cremante, Renzo y Pazzaglia, Mario (1972) (eds.): *La metrica*, Bologna, Il Mulino.

Crusius, Federico (1987): *Iniciación en la métrica latina*, versión y adaptación de Ángeles Roda, Barcelona, Bosch.

Cuevas García, Cristóbal (1972): *La prosa métrica. Teoría. Fray Bernardino de Laredo. Estructuración y relaciones con el verso*, Granada, Universidad.

Cunha, Celso Ferreira da (1982): *Estudos de versificaçâo portuguesa. (Séculos XIII a XVI.)*, París, Fundaçâo Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Portugués.

Cunha, Celso y Cintra, Lindley (1984): *Nova gramática do português contemporâneo*, Lisboa, Ediçôes Joâo da Costa, 1986, 3.ª ed.

D'Agostino, Alfonso (1986): «Le rime legnose di Pablo Neruda», *Studi di letteratura ispano-americana*, 18, 95-111.

Dalle Pezze, Francesca (2002): *Per una tipologia sintattica del soneto aureo spagnolo*, Firenze, Alinea Editrice.

Darío, Rubén (1916): *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Barcelona, Casa Editorial Maucci.

— (1982): *Páginas escogidas*, edición de Ricardo Gullón, Madrid, Cátedra.

Deloffre, Frédéric (1986): *Le vers français*, París, Sedes, 5.ª ed.

Devoto, Daniel (1977): «'Viuda', asonante en í-a», *Revista de la Universidad Complutense*, XXVI, 108, 55-85.

— (1979): «Sobre la métrica de los romances según el *Romancero hispánico*», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 4, 5-50.

— (1980-1982): «Leves o aleves consideraciones sobre lo que es el verso», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 5, 67-100; 7, 5-60.

— (1983): «De la redondilla y su familia», *Boletín de la Real Academia Española*, LXIII, 475-482.

— (1984): «Prosa con faldas», *Edad de Oro*, III, 33-65.

— (1992): «La rima: vaguedad de vaguedades, y todo variedad. (Reflexiones no ortodoxas sobre las consonancias imperfectas en San Juan de la Cruz y las rimas pobres de Fray Luis de León», *Edad de Oro*, XI, 43-57.

— (1995): *Para un vocabulario de la rima española*, Paris, Annexes des *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, volume 10.

Díaz-Plaja, Guillermo (1956): *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Barcelona, Gustavo Gili.

Díaz Roig, Mercedes (1972): «Un rasgo estilístico del romancero y de la lírica popular», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXI, 79-94.

Diego, Gerardo (1967): «Elasticidad y espiritualidad del ritmo», en Varios Autores, *Elementos formales en la lírica actual*, 27-44.

Dietrick, Déborah (2005): «La *Sylva de consonantes copiosísssima* de Juan Díaz Rengifo y el *Liber Tertius de Sylvis* de Juan Caramuel», en *Filología y Lingüística. Estudios ofrecidos a Antonio Quilis*, Madrid, CSIC, UNED, U. de Valladolid, vol. II, 1897-1910.

Díez Echarri, Emiliano (1949): *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1970, reimpresión.

— (1957): «Métrica modernista: innovaciones y renovaciones», *Revista de Literatura*, XI, 102-120.

Díez de Revenga, Francisco Javier (1985): *Rubén Darío en la métrica española y otros ensayos*, Murcia, Universidad.

— (1997): «Poesía gráfica y vanguardias (1918-1930)», *Ínsula*, 603-604, 14-16.

Domínguez Caparrós, José (1975): *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC.

— (1977): *Introducción al comentario de textos*, Madrid, MEC, 1985, 3.ª ed.

— (1985): *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1992, 2.ª ed.; Madrid, Alianza Editorial, 1999 (2001, 2.ª ed.; 2004, 1.ª reimpresión (revisada); 2007, 2.ª reimpresión; 2013, 3.ª reimpresión).

— (1988a): *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la moderna teoría literaria*, Madrid, UNED (2010, 2.ª edición).

— (1988b): *Contribución a la bibliografía de los últimos treinta años sobre métrica española*, Madrid, CSIC.

— (1988c): «Modelo y ejemplo de verso, y de ejecución», *Epos*, IV, 241-258. También en 1999: 23-43.

— (1988d): «Métrica y semiótica», en *Da Semiótica* (Actas do I Colóquio Luso-Espanhol, Porto, noviembre 1985), Lisboa, Vega, s. a. [1988], 201-209. También en 1999: 11-21.

— (1990): «Métrica y poética en Rubén Darío», en Varios Autores, *El Modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos*, Valladolid, Universidad, 31-46. También en 1999: 45-66.

— (1992): «La métrica y los estudios literarios», *Epos*, VIII, 245-260. También en 1999: 91-109.

— (1999): *Estudios de métrica*, Madrid, UNED.

— (2002): *Métrica de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos (Biblioteca de Estudios Cervantinos, 10).

Domínguez Caparrós, José (2003): «Para el estudio de la diéresis métrica», *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, II, 2, 35-66. También en 2007: 101-124.
— (2003a): «Versos de cabo doblado», *Revista Jizo de Humanidades* (Granada), n.º 2-3, 31-35. También en 2007: 83-89.
— (2004): «La métrica de *Urna votiva*, de Rubén Darío, y el alejandrino a la francesa», en *Palabras y recuerdos*, Homenaje a Rosa María Calvet Lora, Madrid, UNED, 57-62. También en 2007: 133-138.
— (2005): *Elementos de métrica española*, Valencia, Tirant lo Blanch.
— (2005a): «Sonetos tridecasílabos de Unamuno», en *Filología y Lingüística. Estudios ofrecidos a Antonio Quilis*, Madrid, CSIC, UNED, U. de Valladolid, 1923-1928. También en 2007: 151-167.
— (2006): «La métrica de la copla sefardí», *Rhythmica. Revista Española de Métrica* Comparada, III-IV, 3-4, 45-61. También en 2007: 169-181.
— (2007): *Nuevos estudios de métrica*, Madrid, UNED.
— (2009a): *El moderno endecasílabo dactílico, anapéstico o de gaita gallega*, Sevilla, Anejo III de *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*.
— (2009b): «El endecasílabo dactílico en poesía popular», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, VII, 7, 227-237.
— (2011): «Palabras sin rima o disonantes», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, IX, 9, 11-41.
— (2012): «Prosodia rítmica de vocales contiguas en interior de palabra», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, X, 11-44.
Dominicy, Marc (1980): «Accent et rythme en espagnol», en Marc Dominicy et M. Wilmet (eds.), *Linguistique française et linguistique romane. Hommages à Jacques Pohl*, Bruselas, Éditions de l'Université, 47-66.
— (2003): «Tendances du décasyllabe espagnol au XXe siècle», en Jean-Louis Aroui (ed.), *Le sens et la mésure. De la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, 541-547.
D'Ors, Miguel (1977): *El caligrama de Simmias a Apollinaire*, Pamplona, EUNSA.
— (2006): «Nuevos datos sobre caligramas», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada,* III-IV, 3-4, 63-119.
Doutrelepont, Charles (1999): «'Rythme', 'nombre', 'mètre', chez Aristote, Cicéron, Victorinus et Augustin», en Billy, D. (ed.) 1999: 99-115.
Duffell, Martin J. (1985): «The Origins of *Arte Mayor*», *Cultura Neolatina*, 45, 105-123.
— (1987): «The metre of Santillana's sonnets», *Medium Aevum*, LVI, 276-303.
— (1999): *Modern metrical theory and the «verso de arte mayor»*, London, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminary, Queen Mary and Westfield College, 10.

Duffell, Martin J. (2002): «Don Rodrigo and Sir Gawain: Family Likeness or Convergent Development?», en Varios Autores, *Mio Cid's Studies*, London, Department of Hispanic Studies Queen Mary, University of London, 129-149.

— (2007): *Syllable and accent: studies of medieval hispanic metrics*, London, Department of Hispanic Studies Queen Mary, University of London.

Echave-Sustaeta, J. (1952): *Primer libro del verso latino*, Barcelona, Ediciones Cefiso, 1984, 3.ª ed.

Egido, Aurora (1989): «La silva en la poesía andaluza del barroco. (Con un excurso sobre Estacio y las Obrecillas de Fray Luis)», *Criticón*, 46, 5-39.

Eisenberg, Daniel (1990): «Cervantes' consonants», *Cervantes. (Bulletin of the Cervantes Society of America)*, 10, 2, 3-14.

Encina, Juan del (1496): *Arte de poesía castellana*, en *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, edición de Francisco López Estrada, Madrid, Taurus, 1984 (Col. Temas de España, 158).

Erlich, Victor (1974): *El formalismo ruso. Historia. Doctrina*, trad. Jem Cabanes, Barcelona, Seix Barral.

Esgueva Martínez, Manuel (2008): *Vocales en contacto: elisión, hiato y sinalefa*, Madrid, UNED.

Esposito, Edoardo (2003): *Il verso. Forme e teoria*, Roma, Carocci editore.

Esquer Torres, R. (1956): «'Qué bien sé yo la fonte que mana'. (Estudio estilístico y rítmico)», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXXII, 89-96.

Esteban, José (2000) (ed.): *Un soneto me manda hacer Violante. Sonetos del soneto*, Madrid, Visor.

Estévez, Ángeles (1987): «La ruptura de la norma acentual en la poesía modernista: el ejemplo de Julio Herrera y Reissig», *Epos*, III, 123-138.

Ferguson, William (1981): *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*, Londres, Támesis.

Fernán-Gómez, Fernando (1989): «Cómo deben decirse los versos», *El País Semanal*, 30 abril, 6.

Fónagy, Ivan (1983): *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*, París, Payot.

Formisano, Luciano (1986): «La variante ottonaria dell'emistichio nel *Poema de Fernán González*», *Lavori Ispanistici* (Pisa), serie V, 31-98.

Foster, David William (1968): «Notes towards a grammar of Spanish metric phonology», *Boletín de Filología de la Universidad de Chile*, XX, 211-227.

Foulché-Delbosc, R. (1902): «Étude sur le *Laberinto* de Juan de Mena», *Revue Hispanique*, IX, 75-138.

Fragoso Carrión, Jesús (1989): «Análisis experimental del *cursus* a partir de fragmentos de Fray Luis de León», *Revista Española de Lingüística*, 19 (1), 146.

Frankel, Hans H. (1972): «Classical Chinese», en W. K. Wimsatt (ed.), 1972: 22-37.
Fraser, G. S. (1970): *Metre, Rhyme and Free Verse*, Londres y Nueva York, Methuen.
Frenk Alatorre, Margit (1978): *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia.
Fucilla, Joseph G. (1953): «Poesías líricas de Metastasio en la España del siglo XVIII y la octavilla italiana», en *Relaciones hispanoitalianas*, Madrid, CSIC, 202-215.
— (1956): «*Parole identiche* in the sonnet and other verse forms. (Additional data)», *Italica*, 33, 60-68.
Fuente Ballesteros, Ricardo de la (1990): «El haiku en Antonio Machado», en *Antonio Machado Hoy*, Sevilla, Alfar, II, 393-403.
García, Michel (1982): «La strophe de *cuaderna vía* comme élément de structuration du discours», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 7 bis, 205-219.
— (1997): «La *copla cuaderna* du métier de clergie», *Atalaya. Revue Française d'Études Médiévales Hispaniques,* 8, 51-58.
García Aráez, Josefina (1991): *Verso y teatro. Guía práctica para el actor*, Madrid, La Avispa.
García Calvo, Agustín (1950): «Unas notas sobre la adaptación de los metros clásicos, por D. Esteban Villegas», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXVI, 92-105.
— (1975): *Del ritmo del lenguaje*, Barcelona, La Gaya Ciencia.
— (1979): *Del lenguaje*, Madrid, Editorial Lucina.
— (2006): *Tratado de rítmica y prosodia, y de métrica y versificación*, Zamora, Lucina.
García Gómez, Emilio (1962): «La 'ley de Mussafia' se aplica a la poesía estrófica arabigoandaluza», *Al-Andalus*, XXVII, 1-20.
— (1972): *Todo Ben Quzman*, Madrid, Gredos, 3 vols.
— (1983): «Las jarchas», en Varios Autores, *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*, Madrid, Castalia, 405-426.
García Lorca, Federico (1980): *Prosa*, Madrid, Alianza Editorial, 4.ª ed.
García Yebra, Valentín (1962): «Aurelio Espinosa Pólit, traductor de poetas clásicos», en *En torno a la traducción*, Madrid, Gredos, 1983, 165-193.
— (1994): «Sobre las asonancias en «a» y en «o» en el *Cantar de Mio Cid*», *Revista de Filología Española*, LXXIV, 1-2, 5-21.
García-Page Sánchez, Mario (1990): «Propiedades lingüísticas del refrán (1)», *Epos*, VI, 499-510.
— (1991): «En torno al encabalgamiento. Pausa virtual y duplicidad de lecturas», *Revista de Literatura*, 106, 595-618.
Gasparini, Mario (1948): *Traducciones españolas del 'Cinco de Mayo' de Alejandro Manzoni*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
Gasparov, Mikhail Leonovich (1996): *A history of european versification*, translated by G. S. Smith and Marina Tarlinskaja, Oxford, Clarendon Press.

Gicovate, Bernardo (1992): *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura*, México, UNAM.

Gili Gaya, Samuel (1956): *El ritmo en la poesía contemporánea*, Barcelona, Universidad de Barcelona.

Girolamo, Costanzo di (1976): *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1983, 2.ª ed.

Godinas, Laurette (2004): «*Los doce triunfos de los doce apóstoles* de Juan de Padilla: un eslabón en la evolución del 'fiero taratántara'», *Medievalia*, 36, 32-42.

Gómez Moreno, Ángel (1990): «Nuevas Reliquias de la Cuaderna Vía», *Revista de Literatura Medieval*, II, 9-34.

González, Juan Gualberto (1844): *Obras en verso y prosa*, Madrid, Imprenta de Alegría y Charlain, 3 vols.

González Ollé, Fernando (1963): «Prosa y verso en dos polémicas decimonónicas: Clarín contra Núñez de Arce y Campoamor contra Valera», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXXIX, 208-227.

— (1964): «Del Naturalismo al Modernismo: los orígenes del poema en prosa y un desconocido artículo de Clarín», *Revista de Literatura*, XXV, 49-67.

González Prada, Manuel (1977): *Ortometría. Apuntes para una rítmica*, Lima, Universidad Mayor de San Marcos.

González-Blanco García, Elena (2010): *La cuaderna vía española en su marco panrománico*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Gornall, John (1995): «Assonance in the Hispanic Romance: Precept and Practice», *The Modern Language Review*, XC, 2, 363-369.

Grammont, Maurice (1965): *Petit traité de versification française*, París, Armand Colin.

Graña Etcheverry, Manuel (1957): «La equivalencia de los oxítonos, paroxítnos y proparoxítonos a fin de verso», *Revista do Livro*, II (8), 9-56.

Güell, Mónica (2008): *La rima en Garcilaso y Góngora*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba (Estudios Gongorinos, n.º 10).

Guiraud, Pierre (1970): *La versification*, París, PUF.

Guitart, Jorge M. (1976): «Simbolismo fonológico en un poema de Pedro Salinas», *Dispositio*, 1, 20-31.

Hall, Robert A., Jr. (1965): «Old Spanish Stress-Timed Verse and Germanic Superstratum», *Romance Philology*, XIX, 227-234.

Hanssen, Federico (1902): *Los metros de los cantares de Juan Ruiz*, Santiago de Chile, Imprenta Barcelona.

Henríquez Ureña, Max (1954): *Breve historia del modernismo*, México, FCE, 1978, 2.ª reimpresión.

Henríquez Ureña, Pedro (1919) (comp.): *Antología de la versificación rítmica*, México, FCE, 1999, 2.ª ed.

Henríquez Ureña, Pedro (1960): *Rubén Darío*, en *Obra Crítica*, México, FCE, 95-106.
— (1961): *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Universidad, Instituto de Filología «Doctor Amado Alonso».
Henríquez Ureña, Pedro y Alonso, Amado (1977): *Gramática castellana, I*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 2.ª ed., 1.ª reimpresión.
Hernández, Mario (2003): «Ensayo de una antología de poemas del Japón en Jorge Luis Borges», *Voz y Letra*, XIV, 1, 47-77.
Hernández Esteban, María (1987): «Procedimientos compositivos de la sextina. De Arnaut Daniel a Fernando de Herrera», *Revista de Literatura*, 98, 351-424.
Herrera Zapién, Tarsicio (1975): *La métrica latinizante*, México, UNAM.
Herrero, Ángel (1995): *El decir numeroso. Esquemas y figuras del ritmo verbal*, Alicante, Universidad.
Herrero Llorente, Víctor José (1968): «La lectura de los versos latinos y la adaptación de los versos clásicos a las lenguas modernas», *Estudios Clásicos*, 12, 569-582.
— (1971): *La lengua latina en su aspecto prosódico*, Madrid, Gredos.
Hierro, José (1967): «Palabras antes de un poema», en Varios Autores, *Elementos formales en la lírica actual*, 83-94.
Hilborn, Harry W. (1942): «Calderón's agudos in italianate verse», *Hispanic Review*, X, 157-159.
Horacio (1987): «Epístola a los Pisones», en Aristóteles, Horacio, *Artes poéticas*, edición bilingüe de Aníbal González, Madrid, Taurus, 127-160.
Hrabák, Josef (1961): «Remarques sur les corrélations entre le vers et la prose, surtout sur les soi-disant formes de transition», en *Poetics, Poetyka*, 239-248.
Hrushovski, Benjamin (1960): «On Free Rhythms in Modern Poetry», en Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1964, 2.ª ed., 173-190.
Huidobro, Emilio (1924): *Versificación*, Lima, Scheuch.
— (1957-1960): «El ritmo latino en la poesía española», *Boletín de la Real Academia Española*, XXXVII, 419-468; XXXVIII, 93-116, 265-291, 435-449; XL, 87-133, 265-321.
Jaimes Freyre, Ricardo (1974): *Leyes de la versificación castellana*, México, Aguilar.
Jakobson, Roman (1960): «Lingüística y poética», en *Ensayos de lingüística general*, trad. Josep M. Pujol y Jem Cabanes, Barcelona, Ariel, 1984, 347-395.
— (1963): «On the so-called vowel alliteration in germanic verse», en *Selected Writings. V, On verse, Its Masters and Explorers*, The Hague, Mouton, 1979, 189-200.
— (1973): *Questions de poétique*, París, Seuil.
Jauralde Pou, Pablo (1999): «Poesía española actual. La cuestión métrica», *Voz y Letra. Revista de Literatura*, X, 1, 111-132.
— (2002): «El endecasílabo en las *Soledades* de Góngora», en *Pulchre, bene, recte. Estudios en Homenaje al Prof. Fernando González Ollé*, Pamplona, EUNSA, 749-773.

Jauralde Pou, Pablo (2003): «La poesía de Blas de Otero», *Voz y Letra. Revista de Literatura*, XIV, 1, 95-150.
— (2003a): «Tridecasílabos», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, I, 1, 125-147.
— (2005): «*Rimas* (1902), de Juan Ramón Jiménez», en *Filología y Lingüística. Estudios ofrecidos a Antonio Quilis*, Madrid, CSIC, UNED, U. de Valladolid, 1999-2011.
Jiménez Arribas, Carlos (2005): *El poema en prosa en los años setenta en España*, Madrid, UNED.
Jones, H. G., III (1973): «Las rimas moduladas del Arcipreste», en *El Arcipreste de Hita. El libro, la tierra, la época. I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Francfort, 211-216.
Lang, Henry R. (1906): «Contributions to Spanish Literature. II. Versos de cabo roto», *Revue Hispanique*, XV, 92-97.
Lapesa Melgar, Rafael (1957): «El endecasílabo en los sonetos de Santillana», *Romance Philology*, X, 180-185.
— (1957a): *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Insula.
— (1960): «Los endecasílabos de Imperial», en *Miscelánea filológica dedicada a Mons. Antoni Griera*, Barcelona, II, 23-47.
— (1971): *Introducción a los estudios literarios*, Salamanca, Anaya, reimpresión.
Lartigue, Pierre (1994): *L'hélice d'écrire. La sextine*, París, Les Belles Lettres.
Lázaro Carreter, Fernando (1968): *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 3.ª ed.
— (1972a): «La poética del arte mayor castellano», en 1976: 75-111.
— (1972b): «Función poética y verso libre», en 1976: 51-62.
— (1976): *Estudios de poética*, Madrid, Taurus.
— (1977): «Rimas categoriales y acategoriales» en *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, 200-206.
— (1978): «El versículo de Vicente Aleixandre», *Insula*, 374-375, 3.
— (1983): «La estrofa en el arte real», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 325-336.
Le Gentil, Pierre (1952): *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge. Deuxième partie: les formes*, Rennes, Plihon éditeur.
Lehmann, W. P. (1972): «Germanic», en W. K. Wimsatt (ed.), 1972: 122-135.
Lemartinel, Jean (1981): «Remarques sur le vers d'arte mayor», *Atti, XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza, Napoli, 15-20 aprile 1974*, Napoli, Gaetano Macchiaroli, 1981, vol. V, 541-554.
León, Rafael (1978): *Brevísimo de poesía*, Málaga, Gráficas San Andrés.
Leonard, Irving A. (1932): «Some curiosities of spanish colonial poetry», *Hispania* (Baltimore), XV, 39-54.

Llopesa, Ricardo (1998): «El verso libre», *Cuadernos Americanos*, 12, 6, 220-232.
López Bueno, Begoña (1991) (ed.): *La silva*, Sevilla, Grupo P.A.S.O., Universidad de Sevilla, Universidad de Córdoba.
López Estrada, Francisco (1969): *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos.
López Fernández, Ángel (1988): «Estructuras métricas, acción dramática y producción oral en el Teatro del Siglo de Oro», *Estudios*, XLIV, 163: 37-53.
López Martínez, M.ª Isabel (1988-1989): «Valores gráficos del verso libre en el grupo del 27», *Anuario de Estudios Filológicos*, XI, 231-252; XII, 145-170.
— (1992): *Métrica y otros rasgos del canto popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
Lorenzo Grandín, Pilar (1989): «El soneto o el devenir de una nueva estética: de Santillana a Garcilaso», *Estudios Románicos* (Murcia), V, 1987-89, 785-796.
Lotman, Iuri (1973): *La structure du texte artistique*, París, Gallimard.
Luján Atienza, Ángel Luis (2011): «*Contre-rejet* o Antibraquistiquio en la poesía española del siglo XX. Terminología, concepto y efectos» *Neophilologus*, 96 (2012), 565-581. Published online: 9 august 2011.
Luzán, Igancio de (1977): *La Poética*, edición de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor.
Ly, Nadine (1996): «El trabajo de la rima en los sonetos de Garcilaso de la Vega», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Pamplona, Toulouse, vol. I, 387-393.
Macrí, Oreste (1969): *Ensayo de métrica sintagmática*, Madrid, Gredos.
Machado, Antonio (1988): *Los complementarios*, en *Prosas Completas*, edición de Oreste Macrí, Madrid, Espasa-Calpe.
Maldonado de Guevara, Francisco (1961): «Un soneto de Rubén Darío», *Seminario Archivo de Rubén Darío*, 4, 5-12.
— (1966): «Knittelvers 'verso nudoso'», *Revista de Filología Española*, XLVIII [1965], 39-59.
Malmberg, Bertil (1989): «Forma y substancia de la expresión en el conjunto de una teoría del lenguaje», *Revista Española de Lingüística*, 19 (1), 7-23.
Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín (1986): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
Mariner Bigorra, Sebastián (1971a): «Carácter convencional del ritmo», en Varios Autores, *Coloquios de historia y estructura de la obra literaria*, Madrid, CSIC, 89-95.
— (1971b): «Hacia una métrica estructural», *Revista Española de Lingüística*, I, 299-333.
Mario, Luis (1991): *Ciencia y arte del verso castellano*, Miami, Ediciones Universal.
Márquez Guerrero, Miguel Ángel (2000): «El versículo en el verso libre de ritmo endecasilábico», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII, 217-234.
— (2001): «La rima en la poesía última de Vicente Aleixandre», *Hispanic Review*, 69, 337-353.

Márquez Guerrero, Miguel Ángel (2009): «Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano», *Revista de Literatura*, LXXI, 141, 11-38.

Martínez Cantón, Clara Isabel (2011): *Métrica y poética de Antonio Colinas*, Sevilla, *Rhythmica* (Anejo IV).

Martínez Fernández, José Enrique (1996-97): «Sobre el encabalgamiento», *Tropelías*, 7-8, 193-215.

— (2001): «Final de verso en partícula átona. (Tradición e innovación en la poesía de Antonio Carvajal)», *Signa*, 10, 295-311.

— (2002): «El haiku: nuevas propuestas teóricas y creativas», en *Estudios de Literatura Comparada*. Actas del XIII Simposio de la SELGyC, León, Universidad, 621-632.

— (2010): *La voz entrecortada de los versos. Nuevos estudios sobre el encabalgamiento*, Barcelona, Editorial Davinci.

Mas, Amédée (1964): «Le mouvement ternaire dans les hendécasyllabes de la troisième égloge de Garcilaso», en *Mélanges offerts à Marcel Bataillon par les hispanistes français, Bulletin Hispanique*, 64 bis, 538-550.

Mas y Sans, Sinibaldo de (1832): *Sistema musical de la lengua castellana*, Barcelona, Bergnes, 2 vols. (Edición de José Domínguez Caparrós, Madrid, CSIC, 2001.)

Matas Caballero, Juan; Micó, José María; Ponce Cárdenas, Jesús (eds.) (2013): *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Editorial Vervuert.

Mazaleyrat, Jean (1974): *Éléments de métrique française*, París, Armand Colin.

McSpadden, George E. (1962): «New Light on Speech Rhythms from Jorge Guillén's Reading of His Poem 'Gran silencio'», *Hispanic Review*, XXX, 216-230.

Méndez Bejarano, Mario (1907): *La ciencia del verso. Teoría general de la versificación con aplicaciones a la métrica española*, Madrid, Victoriano Suárez.

Menéndez Pidal, Ramón (1914): «Elena y María», *Revista de Filología Española*, I, 52-96.

— (1917): «Roncesvalles, un nuevo cantar de gesta español del siglo XIII», *Revista de Filología Española*, IV, 105-204.

— (1933): «La forma épica en España y en Francia», en *De primitiva lírica y antigua épica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 2.ª ed., 33-41.

— (1939): *Los romances de América y otros estudios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, 7.ª ed.

— (1941): *Poesía árabe y poesía europea, con otros estudios de literatura medieval*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963, 5.ª ed., 7-73.

— (1962): «La primitiva lírica europea. Estado actual del problema», *Revista de Filología Española*, XLIII [1960], 279-354.

— (1964): *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, Madrid, Espasa-Calpe, 4.ª ed., 3 vols.

— (1966): *Manual de Gramática Histórica Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 12.ª ed.

Menichetti, A. (1966): «Rime per l'occhio e ipometrie nella poesia romanza delle origini», *Cultura Neolatina*, 26, 5-95.

Meschonnic, Henri (1982): *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éditions Verdier.

Micó, José María (1984): «Norma y creatividad en la rima idéntica (a propósito de Herrera)», *Bulletin Hispanique*, LXXXVI, 3-4, 257-308.

— (1990): «Góngora a los diecinueve años: modelo y significación de la 'canción esdrújula'», *Criticón*, 49, 21-30.

— (2008): *Las razones del poeta. Forma poética e historia literaria, de Dante a Borges*, Madrid, Gredos.

— (2008a): «Sinafia y compensación en el *Libro de Buen Amor*», en Guillermo Serés, Daniel Rico Camps, Omar Sanz Burgos (coords.), *El «Libro de buen amor»: texto y contextos*, Barcelona, Bellaterra, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 161-172.

Micó Buchón, J. L. (1971): *Curso de teoría y técnica literarias*, Barcelona, Casals.

Milá y Fontanals, Manuel (1888): *Obras Completas*, coleccionadas por D. Marcelino Menéndez y Pelayo, Tomo I, Barcelona, Librería de Álvaro Verdaguer.

Moga, Eduardo (2007): «Poemas 'uni-versales'. Presentación y selección de poesías de un verso», *El Ciervo*, n.º 673, 48-50.

Moíño, Pablo (2011): *Un verso en una casa enana*, Alpedrete (Madrid), Ediciones de la Discreta.

Molho, Maurice (1994): «Sobre la métrica del *Cantar de Mio Cid*», en Michel García et Georges Martin (eds.), *Études Cidiennes*. Actes du Colloque *Cantar de Mio Cid*, Paris, 20 janvier 1994, Limoges, PULIM, 39-59.

Monteverdi, Angelo (1964): «Regolarità e irregolarità sillabica del verso epico», en *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. M. Delbouille*, Gembloux, II, 531-544.

Montgomery, Thomas (1986): «Assonance, word, and Thought in the *Poema del Cid*», *Journal of Hispanic Philology*, XI, 5-22.

Morier, Henri (1981): «Vers libre», en *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 3.ª ed.

Morley, S. Griswold (1927): «La modificación del acento de la palabra en el verso castellano», *Revista de Filología Española*, XIV, 256-272.

Morrás, María (1988): «¿Zéjeles o formas zejelescas? Observaciones para el estudio de un problema de historia literaria», *La Corónica*, XVIII (1), 52-75.

— (1997): «Fortuna de las formas zejelescas en la poesía castellana», *Atalaya. Revue Française d'Études Médiévales Hispaniques*, 8, 113-134.

Murat, Michel (2005): «Le vers libre rimé», en Michel Murat et Jacqueline Dangel (eds.), 2005:381-412.

Murat, Michel; Dangel, Jacqueline (eds.) (2005): *Poétique de la rime*, Paris, Honoré Champion.
Muriel Durán, Felipe (1997): «La escritura poética vanguardista de los setenta», *Insula*, 603-604, 40-42.
— (2000): *La poesía visual en España: siglos X-XX. Antología*, selección, introducción y notas de F. M. D., Salamanca, Ediciones Almar.
— (2008): «La neovanguardia poética en España», en el catálogo de la exposición *Imagen en el verso. Del Siglo de Oro al siglo XX*, Madrid, Biblioteca Nacional, 51-66.
Navarro, Joaquina (1969): «Ritmo y sentido en 'Canción de otoño en primavera'», *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXIV, 408-416.
Navarro Tomás, Tomás (1922): «La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío», *Revista de Filología Española*, IX, 1-29.
— (1926): «La división de esca/parme», *Revista de Filología Española*, XIII, 289-290.
— (1939): «El grupo fónico como unidad melódica», *Revista de Filología Hispánica*, I, 3-19.
— (1952): «El octosílabo y sus modalidades», en 1982: 35-66.
— (1956): *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, tercera edición corregida y aumentada, Madrid, Guadarrama, 1972.
— (1959): *Arte del verso*, México, Colección Málaga, S. A., 1968, 4.ª ed.
— (1966): *Estudios de fonología española*, New York, Las Américas Publishing Company.
— (1968): *Manual de pronunciación española*, Madrid, CSIC, 14.ª ed.
— (1968a): *Repertorio de estrofas españolas*, Nueva York, Las Américas.
— (1970): «En torno al verso libre», en 1982: 379-387.
— (1976): «Miguel Agustín Príncipe, tratadista de métrica (1811-1863)», *Boletín de la Academia Norteamericana de la Lengua Española*, 1, 7-15.
— (1982): *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel, 2.ª ed.
Nebrija, Antonio de (1981): *Gramática de la lengua castellana*, edición de Antonio Quilis, Madrid, Editora Nacional.
Nelson, Dana A. (1980): «Versificación, dialecto y paternidad del *Libro de Alixandre*: evitando el círculo vicioso», en *Actas del VI Congreso de Hispanistas. Toronto*, 510-513.
Núñez Ramos, Rafael (2001): «Métrica, música y lectura del poema», *Signa,* 10, 313-337.
Obligado, Pedro Miguel (1964): *Qué es el verso*, Buenos Aires, Editorial Columba, 2.ª ed.
Oliva, Salvador (1980): *Mètrica catalana*, Barcelona, Quaderns Crema.
— (1986): *Introducció a la mètrica*, Barcelona, Quaderns Crema.
Oliver Belmás, Antonio (1967): «La dislocación acentual en la poesía de Rubén Darío», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 212-213, 405-409.
Orduna, Germán (1987): «Función expresiva de la tirada y de la estructura fónico-rítmica del verso en la creación del *Poema de Mio Cid*», *Incipit* (Buenos Aires), VII, 7-34.
Oroz Arizcuren, Francisco J. (1983): «Una licencia de Fray Luis, *miserable-mente* criticada», *Iberorromania*, 20, 57-74.

Otero, Carlos-Peregrín (1972): «Las sílabas de la poesía», en *Letras, I*, Barcelona, Seix Barral, 2.ª ed., 98-120.

Pamies, Antonio (2000): «La métrica poética cuantitativo-musical en España», en Rafael Corbalán, Gerardo Piña y Nicolás Toscano (eds.), *Acentos femeninos y marco estético del nuevo milenio*, Monografías de ALDEEU, Nueva York, City University of New York, 109-132.

Paraíso, Isabel (1985): *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos.

— (1990): «La silva y el modernismo», en Varios Autores, *El modernismo*, Valladolid, Universidad, 105-116.

— (2000): *La métrica española en su contexto románico,* Madrid, Arco Libros.

— (2005): «La frontera del verso: reequilibrio de sílabas entre versos sucesivos», en *Filología y Lingüística. Estudios ofrecidosa Antonio Quilis*, Madrid, CSIC, UNED, U. de Valladolid, 2029-2041. También en 2007: 120-135.

— (2007): *Reveladoras elecciones. Estudios de métrica y literatura*, Sevilla, *Rhythmica* (Anejo II).

Pardo, Arcadio (2001): «El endecasílabo con acentos en 6.ª y 7.ª sílabas», en *Variations autour de la poésie. Hommage à Bernard Sesé*, Nanterre, CRIIA, vol. 2, 87-108.

— (2004): «Verso aislado, verso solo, verso-poema», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, II, 2, 201-233.

— (2006): «El caso del endecasílabo agudo», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, III-IV, 3-4, 209-251.

— (2008): «El caso del endecasílabo esdrújulo», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, V-VI, 5-6, 175-211.

— (2010): «Variantes de la rima. La rima ampliada. La rima compleja. La rima en síntesis. La rima encabalgada», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, VIII, 8, 143-169.

Pardo, Madeleine et Arcadio (2010): *Précis de métrique espagnole*, Paris, Armand Colin, 3e édition revue et corrigée.

Pareyson, Luigi (1966): *Conversaciones de estética*, traducción de Zósimo González, Madrid, Visor, 1988.

Paz, Octavio (1986): *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*, México, FCE, 3.ª ed., 6.ª reimpresión.

Pazzaglia, Mario (1981): «Problemi d'una lettura ritmemica», *Metrica*, II, 207-226.

— (1990): *Manuale di metrica italiana*, Firenze, Sansoni Editore.

Pejenaute, Francisco (1971): «La adaptación de los metros clásicos en castellano», *Estudios Clásicos*, XV, 213-234.

Pellen, René (1985): «Le modèle du vers épique espagnol, à partir de la formule cidienne 'El que en buen hora...'. (Exploitation des concordances pour l'analyse des structures textuelles)», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 10, 5-37.

Pellen, René (1988): «Apports pour une nouvelle lecture du *Roncesvalles* à partir d'une étude informatisée du texte», en *Mélanges offerts à Maurice Molho*, París, Ibérica, vol. 1, 135-155.

— (1994): «Le vers du *Cid*: prosodie et critique textuelle», en Michel García et Georges Martin (eds.), *Études Cidiennes*. Actes du Colloque *Cantar de Mio Cid*, Paris, 20 janvier 1994, Limoges, PULIM, 61-108.

Pérez Lasheras, Antonio (1987): «*Espadas como labios*, forma y ritmo de una cosmovisión», *Revista de Literatura*, 97, 115-141.

— (1989): «La rima como poética: algunas consideraciones sobre la rima y el cultismo en la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora», *Notas y Estudios Filológicos* (UNED, Navarra), IV, 37-73.

Peri, Hiram (1965): «La versification à accents fixes dans la prosodie romane», *Actes du X Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes. Strasbourg, 1962*, París, Klincksieck, 775-782.

Piera, Carlos (2004): «Del verso español y los universales métricos», en Ricardo Mairal y Juana Gil (eds.), *En torno a los universales lingüísticos*, Madrid, Cambridge U. P., Akal, 265-303.

— (2008): «Southern Romance», en Nigel Fabb y Morris Halle, *Meter in poetry. A new theory*, Cambridge, Cambridge Univeristy Press, 94-132.

Pla Colomer, Francisco Pedro (2013a): *Métrica, rima y oralidad en el* Libro de Buen Amor, Valencia, Universidad de Valencia (Anejos de *Quaderns de Filologia*, 80).

— (2013b): *Reconstrucción de la pronunciación castellana medieval: la voz de los poetas*, tesis leída en la Universidad de Valencia el 18 de junio de 2013 (www.infoling.org).

Place, Edwin E. (1956): «Present status of the controversy over Francisco Imperial», *Speculum*, XXXI, 478-484.

Poetics, Poetyka (1961): International Conference of Work-in-Progress devoted to Problems of Poetics (Warsaw, August 18-27, 1960), Panstwowe Wydawnictwo Naukowe-Warszawa, 'S-Gravenhage, Mouton.

Poullain, C. (1966): «Le mouvement strophique dans les eglogues de Garcilaso», *Revue de Langues Romanes*, 78, 61-90.

Prieto, Antonio (1976): *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, Planeta, 3.ª ed.

Quilis, Antonio (1963): «Los encabalgamientos léxicos en *-mente* de fray Luis de León y sus comentaristas», *Hispanic Review*, 31, 22-39.

— (1964): *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, CSIC.

— (1965): «El encabalgamiento desde los orígenes de la poesía española hasta el siglo XVI», *Actes du X Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Strasbourg, 1962*, Paris, Klincksieck, 791-813.

— (1970): «La percepción de los versos oxítonos, paroxítnos y proparoxítonos en español», *Revista de Filología Española*, L [1967], 273-286.

Quilis, Antonio (1984): *Métrica española*, Barcelona, Ariel, edición corregida y aumentada [1996, 9.ª edición actualizada y ampliada].

Ramous, Mario (1984): *La metrica*, Milán, Garzanti, 1988, 2.ª ed.

Real Academia Española (1973): *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, 2.ª reimpresión.

— (2010): *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe.

Reid, John T. (1939): «Una curiosidad métrica en la literatura colombiana», *Universidad de Antioquia*, VIII, 29, 5-16.

Rengifo [Juan Díaz Rengifo] (1606): *Arte poética española*, Madrid, Juan de la Cuesta, segunda edición, facsímil, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977. (Edición, introducción y notas de Ángel Pérez Pascual, Kassel, Edition Reichenberger, 2012.)

— (1703): *Arte poética española… aumentada en esta última impresión con dos tratados*, Barcelona, María Ángela Martí, s. a. [1759].

Richards, I. A. (1976): *Fundamentos de crítica literaria*, traducción de Eduardo Sinnot, Buenos Aires, Huemul.

Rico, Francisco (1983): «El destierro del verso agudo. (Con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 525-551.

— (1985): «La clerecía del mester», *Hispanic Review*, 53, 1-23, 127-150.

Riquer, Martín de (1950): *Resumen de versificación española*, Barcelona, Seix Barral.

Rivers, Elias L. (1963): «Hacia la sintaxis del soneto», en *Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, III, 225-233.

— (1988): «La problemática silva española», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI, 249-260.

— (2001): «Preceptismo dogmático de Quevedo: su condena del encabalgamiento y del hipérbaton», *La Perínola. Revista de Investigación Quevediana*, 5, 277-283.

Robles Dégano, Felipe (1905): *Ortología clásica de la lengua castellana*, Madrid, Marceliano Tabarés.

Rodríguez Bravo, Juan Luis (1989): «La rima: clave formal para el estudio de 'Las Nubes' de Luis Cernuda», *Revista de Literatura*, 102, 517-531.

Rodríguez de la Flor, Fernando (1997): «Metamétrica: la experiencia de los límites en la poesía de la Edad Moderna», *Insula*, 603-604, 5-7.

Rodríguez-Izquierdo, Fernando (2001): *El haiku japonés. Historia y traducción. Evolución y triunfo del haikai, breve poema sensitivo*, Madrid, Hiperión, 4.ª edición.

Roig Miranda, Marie (1985): «L'enjambement dans les sonnets de Quevedo», *Ibérica. Cahiers Ibériques et Ibéroaméricaines*, V, 111-121.

Román Gutiérrez, Isabel (2005): «La poética del octosílabo en tratados y preceptivas», en Begoña López Bueno (ed.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Universidad, 167-196.

Romero, Elena (1988): *Coplas sefardíes. Primera selección*, introducción de Iacob M. Hassán, Córdoba, El Almendro.

— (1991): «Formas estróficas de las coplas sefardíes» en F. Corriente y Á. Sáenz-Badillos (eds.), *Poesía estrófica*, Madrid, Facultad de Filología U. Complutense, Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe, 259-278.

— (1992): *La creación literaria en lengua sefardí*, Madrid, Editorial Mapfre.

Romeu Figueras, José (1975): «Una versión castellana de la sextina 'A qualunque animale alberga in terra', de Petrarca, impresa en Barcelona, 1560-1561. Para el estudio del género en las letras españolas», en *Homenaje a la memoria de Antonio Rodríguez-Moñino (1910-1970)*, Madrid, Castalia, 565-581.

Roubaud, Jacques (1971): «Mètre et vers», *Poétique*, 7, 366-387.

Rozas, Juan Manuel (1969): «Petrarquismo y rima en *-ento*», en *Homenaje al profesor Federico Sánchez Escribano*, Madrid, Ediciones Alcalá, 67-85.

Ruffinatto, Aldo (1974): «'Sillavas cuntadas' e 'quaderna via' in Berceo. Regole e supposte infrazioni», *Medioevo Romanzo*, 1, 25-43.

Saavedra Molina, Julio (1933): «El verso que no cultivó Rubén Darío», *Anales de la Universidad de Chile*, 12, 33-61.

— (1935): «Los hexámetros castellanos y en particular los de Rubén Darío», *Anales de la Universidad de Chile*, 18, 5-90.

— (1945): *El octosílabo castellano*, Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile.

— (1946): *Tres grandes metros: el eneasílabo, el tredecasílabo y el endecasílabo*, Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile.

— (1950): «Teoría del poema. Dos ensayos distintos: Poesía y verso; y un solo tema en verdad: El Poema», *Boletín de Filología*, VI [1950-51], 25-252.

Salaün, Serge (1986): «La poésie ou la loi des signifiants», *Langages*, 82, 111-128.

Sánchez González, Francisco Javier y Bergé Legrand, Eliane (2001): «Recitación del encabalgamiento», en Varios Autores, *La lingüística aplicada a finales del siglo XX. Ensayos y propuestas,* Alcalá de Henares, Universidad, Tomo I, 445-452.

Sánchez de Lima, Miguel (1580): *El arte poética en romance castellano*, Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica. (Edición de Rafael de Balbín Lucas, Madrid, CSIC, 1944.)

Sánchez Romeralo, Antonio (1969): *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos.

— (1986) «Seguidillas en la tradición oral del siglo XVIII. El testimonio de G. Baretti, viajero por España en 1760», *Anuario de Letras*, XXIV, 237-260.

Saunal, Damien (1967): «Une conquête définitive du *Romancero nuevo*: le romance assonancé», en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 355-375.

Segovia, Tomás (1977): «Paradigmas soñados. Enigma para lingüistas», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVI, 286-295.

Senabre, Ricardo (1982): «El encabalgamiento en la poesía de Fray Luis de León», *Revista de Filología Española*, LXII, 39-49.

— (1998): *Capítulos de historia de la lengua literaria*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

Serrano Castilla, Francisco (1987-88): «Liras, sextillas y décima de José de Cobaleda y Aguilar, poeta inédito del barroco español», *Archivum*, XXXVII-XXXVIII, 295-303.

Smith, Colin (1965): «Rich Rhyme in Góngora's *Polifemo*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 42, 106-112.

— (1976): «On sound-patterning in the *Poema de Mio Cid*», *Hispanic Review*, 44, 223-237.

— (1979): «La métrica del *Poema de mio Cid*: nuevas posibilidades», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVIII, 30-56.

— (1983): *La creación del 'Poema de Mio Cid'*, Barcelona, Crítica, 1985.

Spang, Kurt (1993): *Análisis métrico*, Pamplona, EUNSA.

Stagg, Geoffrey (1964): «Tmesis in the verse of Fray Luis de León and others: a western romance mannerism», en Alessandro S. Crisafulli (ed.), *Linguistic and literary studies in honor of Helmut A. Hatzfeld*, Washington, The Catholic University of America Press, 385-392.

Strauser, Mary Jo (1970): «Alliteration in the *Poema de mio Cid*», *Romance Notes*, 11 [1969-70], 439-443.

Tavani, Giuseppe (1964): «Osservazioni sul ritmo della 'Razón feyta d'Amor'», *Studi di letteratura spagnola*, I, 171-186.

— (1965): «Considerazioni sulle origini dell'*arte mayor*», *Cultura Neolatina*, XXV, 15-33.

— (1976): «Per una lettura rimemica di una poesia di Pablo Neruda», *Quaderni di letterature Americane*, I, 3-24.

— (1983): *Poesia e ritmo. Proposta para uma leitura do texto poético*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora.

— (1992): «Relaciones entre forma y significado en el soneto de Quevedo», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, III, 2, 353-364.

Théorie de la littérature: Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, París, Seuil, 1965.

Tittmann, Barclay (1969): «Further remarks on the origins of *arte mayor*», *Cultura Neolatina*, 29, 274-282.

Toledo, Guillermo Andrés (1988): *El ritmo en el español. Estudio fonético con base computacional*, Madrid, Gredos.

Tomachevski, Boris (1927): «Sur le vers», en *Théorie de la littérature*, 154-169.

— (1982): *Teoría de la Literatura*, trad. Marcial Suárez, prólogo de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Akal.

Tordeur, Pol (1992): «Réflexions sur la rime», *Latomus,* 51, 315-328.
Torre, Esteban (2000): *Métrica española comparada*, Sevilla, Universidad.
Torres, Milagros (1998-99): «Meditación sobre la sextina: variación y salmodia», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 22, 85-103.
Torres Rioseco, Arturo (1950): «Las teorías poéticas de Poe y el caso de José Asunción Silva», *Hispanic Review*, XVIII, 319-327.
Ughetto, André (2005): *Le sonnet. Une forme européenne de poésie,* París, Ellipses.
Uría Maqua, Isabel (1994): «La dialefa en el mester de clerecía del siglo XIII», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca 1989)*, Salamanca, vol. 2. 1095-1102.
— (2000): *Panorama crítico del «mester de clerecía»*, Madrid, Castalia.
— (2001): «Ritmo, prosodia y sintaxis en la poética del mester de clerecía», *Revista de Poética Medieval*, 7, 111-130.
Utrera Torremocha, M.ª Victoria (1999): *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad.
— (2003): «Ritmo y sintaxis en el verso libre», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, I, 1, 303-333.
— (2004): «Tipografía y verso libre», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, II, 2, 251-273.
— (2010): *Estructura y teoría del verso libre*, Madrid, CSIC.
— (2010a): «Ecos del simbolismo en la métrica modernista: el verso alejandrino», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, VIII, 8, 219-234.
Valender, James (1984): *Cernuda y el poema en prosa*, Londres, Támesis.
Valéry, Paul (1990): *Teoría poética y estética*, trad. Carmen Santos, Madrid, Visor.
Varela Merino, Elena; Moíño Sánchez, Pablo Y Jauralde Pou, Pablo (2005): *Manual de métrica española*, Madrid, Castalia.
Varios Autores (1967): *Elementos formales en la lírica actual*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
Vaz Ferreira, Carlos (1920): *Sobre la percepción métrica*, Buenos Aires, Losada, 1956.
Vicuña Cifuentes, Julio (1929): *Estudios de métrica española*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento.
Ware, N. J. (1967): «The testimony of classical names in support of metrical regularity in the *Libro de Alexandre*», *Hispanic Review*, XXXV, 211-226.
Webber, Ruth House (1983): «The Euphony of the *Cantar de Mio Cid*», en Varios Autores, *Florilegium Hispanicum*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 45-60.
Wellek, René; y Warren, Austin (1969): *Teoría literaria*, versión española de José M.ª Gimeno, Madrid, Gredos, 4.ª ed.

Williamsen, Vern G. (1989): «La asonancia como señal auditiva en el teatro de Tirso de Molina», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Berlín, 1986*, Francfort de Meno, Vervuert, I, 687-694.

Wimsatt, W. K. (ed.) (1972): *Versification: Major Language Types*, Nueva York, N. Y. University Press.

Wooldridge, John B. (1983): «El encabalgamiento en Calderón: Rasgo determinativo de su estilo», en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 1981)*, Madrid, CSIC, 2, 1221-1230.

— (1987): «El encabalgamiento léxico en las comedias de Calderón», *Revista de Literatura*, 97, 155-168.

— (2000): «False Andalusian Rhymes in Antonio Enríquez Gómez and their Bearing on the Authenticity of *Los hermanos amantes*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII, 2, 1-12.

Ynduráin, Francisco (1967): «La rima en la poesía de Unamuno», en Varios Autores, *Elementos formales en la lírica actual*, 207-227.

— (1968): «La rima como figura poética», en *Litterae Hispanae et Lusitanae. Homenaje al Cincuentenario del Instituto Iberoamericano de Hamburgo*, Múnich, Max Hueber Verlag, 501-511.

— (1973): «Una nota sobre la composición del *Libro de Buen Amor*», en *El Arcipreste de Hita. El libro, la tierra, la época. I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Francfort, 217-231.

— (1985): «La poesía de Cervantes: aproximaciones», *Edad de Oro*, IV, 211-235.

Yoder, Perry B. (1972): «Biblical Hebrew», en W. K. Wimsatt (ed.), 1972: 52-65.

Yúrkievich, Saúl (2000): «Los gozos ideográficos de Vicente Huidobro», en Gema Areta Morigó y otros (eds.), *Poesía hispanoamericana: ritmo(s) / métrica(s) / ruptura(s)*, Madrid, Verbum, 144-153.

Žirmunskij, Victor (1966): *Introduction to metrics. The theory of verse*, trad. C. F. Brown, introd. E. Stankiewicz and W. N. Vickery, The Hague, Mouton.

Zwartjes, Otto (1997): «*Unweiplich müss ich klangen*. De *zéjeles* y estrofas *zejelescas* en la tradición lírica de los *Minnesinger* y las formas estróficas andalusíes», *Atalaya. Revue Française d'Études Médiévales Hispaniques*, 8, 89-112.

Este manual, *Métrica española* (nueva edición corregida y aumentada), se centra en la descripción de las estructuras métricas, sus normas y sus usos, al tiempo que atiende a los aspectos teóricos y estéticos de las mismas. Las formas métricas descritas abarcan toda la historia de la versificación española. Se ha tenido especial cuidado en la selección de la bibliografía, significativamente ampliada en esta ocasión.

José Domínguez Caparrós se doctoró en Filología Románica en la Universidad Complutense de Madrid con la tesis «Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX», publicada como anejo de la *Revista de Filología Española* en el año 1975. Actualmente es catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad Nacional de Educación a Distancia, en Madrid. Las líneas de su actividad investigadora son: la métrica española y la relación entre métrica y poética; la teoría y la práctica de la estilística; y la teoría literaria general, con atención especial a problemas de pragmática y de interpretación literaria. Como muestra de su dedicación a la métrica, disciplina en la que es un reconocido especialista, pueden citarse, aparte de su mencionada tesis, los siguientes títulos de libros: *Métrica y poética* (1988), *Contribución a la bibliografía de los últimos treinta años sobre métrica española* (1988), *Diccionario de métrica española* (1999), *Estudios de métrica* (1999), *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios* (2001), *Métrica de Cervantes* (2002), *Elementos de métrica española* (2005), *Nuevos estudios de métrica* (2007), *El moderno endecasílabo dactílico, anapéstico o de gaita gallega* (2009). En 1993 publicó el manual *Métrica española*, objeto de la presente edición corregida y aumentada.

UNED Editorial
arte y humanidades
ISBN: 978-84-362-6753-2
01036
9 788436 267532
0101036CT01A01